

Mestrado em História e Património
Ramo Mediação Patrimonial

Toda a gente virou fadista:
ressonâncias do processo de
patrimonialização do fado na cidade do
Porto

Eduardo Roque dos Reis Falcão

M

2017



Eduardo Roque dos Reis Falcão

**Toda a gente virou fadista:
ressonâncias do processo de patrimonialização do fado na cidade
do Porto**

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em História e Património, orientada pela
Professora Doutora Alice Duarte

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Junho de 2017

TODA A GENTE VIROU FADISTA:
ressonâncias do processo de patrimonialização do fado na
cidade do Porto

Eduardo Roque dos Reis Falcão

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em História e Património, orientada pela
Professora Doutora Alice Duarte

Membros do Júri

Professora Doutora Helena Osswald
Faculdade de Letras – Universidade do Porto

Professora Doutora Susana Sardo
Departamento de Comunicação e Arte – Universidade de Aveiro

Professora Doutora Alice Duarte
Faculdade de Letras – Universidade do Porto

Classificação obtida: 18 valores

Acho que tinha uns 16 anos no máximo quando, numa tarde de fado, o apresentador disse: hoje é um dia muito feliz porque o fado foi elevado a Património Cultural Imaterial da Humanidade! E eu fiquei todo contente. Mas só quando cheguei a casa é que me perguntei, mas afinal, o que significa ser Património Cultural Imaterial da Humanidade?

Miguel Xavier, jovem fadista

Sumário

Agradecimentos.....	ix
Resumo.....	x
Abstract	xi
Índice de ilustrações	xii
Lista de abreviaturas e siglas.....	xiii
Introdução	2
Capítulo 1 – Património: problemáticas e desafios	18
1.1. Perspetivas históricas do património	18
1.2. Património Cultural Imaterial e uma nova conceção de gestão patrimonial	24
1.3. Indústria do património: os usos e abusos do património	31
1.4. Notas conclusivas	35
Capítulo 2. – O fado na consolidação do projeto de cultura nacional	38
2.1. Nacionalização da música: o património e a música.....	38
2.2. Fado ou chula, afinal qual é a verdadeira canção nacional de Portugal?	42
2.3. Museu do Fado, a Institucionalização do fado	53
2.4. Identidade, música e património	55
2.5. Notas conclusivas	58
Capítulo 3. – Candidatura do fado a Património Cultural Imaterial.....	60
3.1. Da candidatura à classificação – O processo (2004-2011).....	61
3.1.1. Dossiê de candidatura.....	68
3.1.1.1. Consentimento da comunidade	73
3.1.1.2. Plano de Salvaguarda	74
3.2. Classificação do fado	76
3.2.1. Relatório Periódico.....	79
3.3. Fado patrimonializado.....	82
3.4. Notas conclusivas	85
Capítulo 4. – O fado vadio no Porto e os impactos da patrimonialização.....	88
4.1. Caracterização dos entrevistados	88
4.2. Fado no Porto	89
4.3. Trabalho de campo	98
4.4. Efeitos da patrimonialização	108

4.4.1. <i>Prestígio</i>	109
4.4.2. <i>Economia do fado</i>	113
4.5. Notas conclusivas.....	119
Conclusão	122
Referências bibliográficas	122

Agradecimentos

Como nenhuma viagem se faz sozinho, agradeço aos novos e velhos amigos e em especial à minha família pelo apoio incondicional.

À Professora Doutora Alice Duarte meu sincero agradecimento pelo constante estímulo na escrita e pela paciência na orientação.

À Lúcia minha gratidão pela companhia e por suportar este fado de uma nota só.

Por último, mas não menos importante, agradeço a todos os fadistas portuenses com quem tanto aprendi.

Resumo

Recentemente, o Estado português através do Museu do Fado participou de um amplo projeto de revivificação musical do fado como um símbolo da identidade portuguesa. Em 2011, o fado foi classificado como Património Cultural Imaterial da Humanidade pela UNESCO. Esta classificação fortaleceu o apoio institucional para a tradição do fado, principalmente em Lisboa. Desenvolvido a partir de um trabalho de campo realizado entre 2015 e 2016 em comunidades praticantes de fado da cidade do Porto, esta investigação examina criticamente os impactos da institucionalização do fado e analisa as consequências deste processo de patrimonialização em uma perspectiva local. O principal objetivo da investigação foi explorar como a designação internacional do património, em conjunto com as medidas do Plano de Salvaguarda, afetaram os sentidos de identidade e as estruturas económicas relacionadas com o envolvimento das comunidades com suas próprias práticas.

Palavras-chave: Património Cultural Imaterial, Fado, Revivificação musical, Comunidade praticante.

Abstract

Recently, the portuguese State through the Museum of Fado participated in a broad project of music revival of fado as a symbol of portuguese identity. In 2011, Fado was classified as Intangible Cultural Heritage of Humanity by UNESCO. This classification strengthened institutional support for the fado tradition, mainly in Lisbon. Developed from a field work carried out between 2015 and 2016 in fado communities in the city of Porto, this research critically examines the impacts of the fado institutionalization and analyzes the consequences of this heritage process from a local perspective. The main objective was to explore how international heritage designation, together with the Safeguarding Measures, affected the sense of identity and economic structures related to the involvement of communities with their own practices.

Keywords: Intangible Cultural Heritage, Fado, Music Revival, Community of Practice

Índice de figuras

<u>Figura 1</u> - Cinco campos de um “ecossistema da música”	08
<u>Figura 2</u> - Universos da prática de fado	63
<u>Figura 3</u> - Fado, património da humanidade	71
<u>Figura 4</u> - Cartaz publicitário de eventos de fado vadio no “Maus Amigos”	91
<u>Figura 5</u> - Convívio musical entre músicos de fado e de choro	93
<u>Figura 6</u> - Cartaz publicitário de eventos de fado na “Casa da Guitarra”	95
<u>Figura 7</u> - Três posições de um sistema analítico da patrimonialização	105
<u>Figura 8</u> - Mapa das casas de fado, tascas e restaurantes de fado vadio do Porto	147
<u>Figura 9</u> - Mapa em detalhe do centro histórico da cidade do Porto	148

Lista de abreviaturas e siglas

BBC – British Broadcasting Corporation

CPPMCN – Convenção para a Proteção do Património Mundial, Cultural e Natural

DAP – Discurso Autorizado de Património

DG Edições – Daniel Gouveia Edições

EEC – Comunidade Económica Europeia

EGEAC – Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural

FNAT – Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho

FMI – Fundo Monetário Internacional

INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda

INET-UNL – Instituto de Etnomusicologia da Universidade Nova de Lisboa

IPCB/ESART – Instituto Politécnico de Castelo Branco / Escola Superior de Artes
Aplicadas

MA – Miguel Amaral

MX – Miguel Xavier

MNE – Museu Nacional de Etnologia

ONU – Organização das Nações Unidas

PCI – Património Cultural Imaterial

RPM – Rotação Por Minuto

RTP – Rádio e Televisão de Portugal

SC – Samuel Cabral

SNI – Secretariado Nacional da Informação

UE – União Europeia

UNESCO - United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

Introdução

Vivemos num mundo de identidades e fronteiras fluidas.

Vindo de São Paulo, Brasil, cheguei a Portugal em junho de 2014. A crise global do capitalismo financeiro que, desde 2008, abalou fortemente a zona euro reforçou o discurso estereotipado entre uma Europa do Norte e uma Europa do Sul. Este abalo questionou fortemente as premissas da União Europeia e, durante a realização desta investigação, a Grécia realizou um plebiscito e quase saiu da União Europeia. Neste sentido, a europeização dos problemas globais provocou uma instabilidade na União Europeia que está a requerer novas formas de políticas e negociações entre os Estados-nações europeus e a União Europeia (Judt, 2013). As teorias da globalização (Inda e Rosaldo, 2002) que ressaltam a mobilidade e os fluxos culturais através da circulação de capital, produtos, ideias, imagens e pessoas, alardeavam um enfraquecimento do Estado-nação. Contudo, embora as políticas supranacionais mantenham a sua força, os tempos atuais contradizem em parte esse argumento e promovem o fortalecimento da intervenção do Estado. Na área da cultura, isto é visível através de políticas públicas que procuram estimular uma valorização da identidade nacional e local. Na nova Europa do século XXI, com a eliminação das fronteiras nacionais para a criação do espaço *Schengen*, parecia que as diferenças culturais nacionais seriam diluídas, e haveria uma maior mistura entre as nações (Judt, 2013). No entanto, os países que fazem parte da União Europeia diante da ausência de fronteiras económicas e políticas definidas estão a procurar reafirmar as suas diferenças culturais locais, como forma de manter uma fronteira cultural. Isto, por sua vez, tem difundido um renascimento das unidades nacionais, com ênfase na identidade cultural associada à antiga unidade nacional histórica. Deste modo, as músicas tradicionais de cada país passaram a desempenhar novos papéis diante deste mundo globalizado. A interação entre o novo “nacionalismo” europeu e as músicas tem-se mostrado uma força permanente na construção da nova Europa (Bolhman, 2011).

É perante este contexto global, mas também especificamente europeu, que Portugal acompanha o discurso de valorização das culturas históricas locais e nacionais. A globalização produz este “efeito de contestar e deslocar as identidades centradas e

«fechadas» de uma cultura nacional” (Hall, 2002: 87). E, como resposta a este descentramento, o Estado-nação está a cumprir o papel de reforçar as identidades através de mecanismos pelos quais a identidade cultural é fortalecida, como por exemplo, através das normativas sobre património cultural. Assim, após um longo processo de revivificação musical, iniciado em 1994, o género musical do fado foi classificado, em 2011, como Património Cultural Imaterial da UNESCO. Isto posto, nesta investigação problematizo o processo de patrimonialização do fado como estudo de caso, com o objetivo de refletir sobre os impactos e os usos contemporâneos das músicas tradicionais quando classificadas como património.

Conceitos analíticos desta investigação

Esta dissertação está construída a partir da problematização do conceito de Património Cultural Imaterial. De acordo com a convenção da UNESCO de 2003, o Património Cultural Imaterial são “as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu património cultural” (UNESCO, 2003). Nesta investigação, os distintos tipos de Património Cultural Imaterial são definidos como “símbolos sacralizados que um coletivo decide preservar, não pela sua autenticidade, não pela sua ancestralidade, não pela sua genialidade, mas antes pelo fato de pertencerem a uma externalidade cultural que se radica, não no passado, mas no presente e que se projeta para o futuro” (Anico e Peralta, 2006: 3). O Património Cultural Imaterial representa uma nova modalidade de prática meta-cultural (Kirshenblatt-Gimblett, 2004) profundamente enraizada no presente que faz uso do passado para legitimar uma identidade cultural. Neste sentido, ao longo desta dissertação o património é interpretado em conjunto com o conceito de identidade.

Apesar da complexidade de se trabalhar com este conceito, a questão da identidade está sendo extensamente discutida nos estudos académicos sobre património e, igualmente, nos estudos musicais. Em certa medida, o que está a ser discutido é a tensão

entre o global e o local no deslocamento e fragmentação das identidades culturais. Para este trabalho de análise do processo de patrimonialização do fado, foi fundamental a compreensão da identificação do fado com a identidade portuguesa durante o século XX, que concedeu ao fado o seu estatuto de música nacional. De acordo com Philip Bohlman (2011: 14), a música nacional “ajuda a fazer a nação ao alterar nossa percepção do tempo. Mais habilmente e sutilmente do que qualquer outra forma de expressão artística, a música encontra-se nos limites temporais onde o mito e a história da nação se sobrepõem para criar mitos complexos sobre o que queremos que uma nação seja e o que é”. Outro conceito analítico indispensável para a compreensão da patrimonialização do fado refere-se ao conceito de revivificação musical. A revivificação musical pode ser definida como uma forma de recontextualização, em que o uso do passado de um género musical é trazido a uma segunda vida. Trata-se de representar o passado, contudo essa própria representação ocorre no presente. É importante ressaltar que a revivificação é associada como uma política voltada para um projeto de futuro, isto é, “há revivalistas, não porque houve um passado, mas porque há um futuro pela frente” (Ronström, 2014: 44).

No que diz respeito à relação entre a música nacional e o conceito de identidade, a história do fado demonstra que esta prática musical tem desempenhado um papel determinante na identificação de uma portugalidade. O valor e o significado da prática musical do fado residem nos afetos relacionados ao próprio ato de tocar e de ouvir a música, que possibilitam a partilha, por breves instantes, de um local e de um tempo nostálgico. Portanto, a promoção do fado como um património musical não se refere diretamente ao seu conteúdo musical e apelo estético, mas, sobretudo, ao que este representa como constituinte da própria identidade portuguesa.

Fado vadio do Porto

Desde o início da investigação que procurei perceber quais os tipos de mudanças provocadas na prática do fado após a sua classificação. Mas as minhas preocupações foram logo diluídas pela constatação de que não haveria uma resposta única a esta transformação. Isto acontece porque o conceito de fado Património Cultural Imaterial está

a ser reapropriado de diferentes formas e por diferentes comunidades de praticantes. Assim, e porque a diversidade de práticas de fado e de respostas é tão ampla quanto o número de músicos e cantores que se autoidentificam como fadistas, procurei em primeiro lugar definir qual o universo musical de prática de fado que iria investigar. A localização da realização deste estudo na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, assim como o tempo estipulado para realizá-lo, delimitaram a área geográfica do estudo na área metropolitana do Porto. O argumento mais forte para a escolha deste universo foi a suposta marginalidade desta comunidade de praticantes. Desta forma, interessou-me saber como o fado patrimonializado, assim como as memórias e as histórias que suscita são dinamicamente e criticamente incorporadas por atores sociais nas denominadas margens do discurso fadista. Embora esteja classificada pela UNESCO como música urbana de Portugal, o género musical do fado tem a sua origem associada à cidade de Lisboa. Pretendi, portanto, explorar o alcance das políticas de património, assim como avaliar as consequências indiretas de um processo de patrimonialização na cidade do Porto. Embora tenha circulado por diversos universos de prática fadista na cidade do Porto, fundamentei a investigação no universo do fado praticado cotidianamente por amadores, o fado conhecido por fado vadio¹.

Problemática de estudo

O problema central desta dissertação é analisar as consequências do processo de patrimonialização do fado em uma perspetiva local, junto com fadistas e instrumentistas, praticantes do fado da cidade do Porto. Assim são três os universos de problematização sobre os quais procuro refletir:

I – Quais são os usos do património nas sociedades contemporâneas?

¹ O fado vadio ocorre principalmente em tascas, em restaurantes que não são classificados como casas de fado, e em espaços privados. É geralmente realizado por um cantor masculino ou feminino, acompanhado por dois instrumentistas, uma viola fado e uma guitarra portuguesa. Para uma descrição pormenorizada do fado vadio na cidade de Lisboa ver Gray (2013: 13-20).

A complexidade de definição e de operacionalização do conceito de Património Cultural Imaterial levou a explorar algumas questões que são importantes para compreender a noção de património e seus usos na contemporaneidade. Ao se atribuir a denominação de património, quais são os direitos e deveres:

- Da UNESCO
- Do Estado membro
- Da comunidade praticante

II - Como ocorre um processo de patrimonialização?

Este problema situou minha análise sobretudo no período entre 2004 e 2011. A partir dele emergiram algumas questões sobre as quais procurei refletir ao longo desta dissertação, e cuja abordagem é essencial para a compreensão do processo de patrimonialização do fado:

1. Quais os processos que estiveram na origem da consolidação do fado como música nacional de Portugal?
2. Quais as condições sociais e culturais que promoveram a institucionalização do fado, materializado pelo Museu do Fado?
3. Qual foi a prática de fado patrimonializada?
4. Qual foi o modelo de Plano de Salvaguarda proposto para o fado patrimonializado?

III- Quais as consequências de um processo de patrimonialização em uma comunidade praticante?

As transformações resultantes do processo de patrimonialização implicam novas dinâmicas na produção, distribuição e no consumo do fado, agora com o selo de património da UNESCO. Assim, tenciono abordar as seguintes questões:

1. Qual o novo significado que a prática fadista adquiriu com o processo de patrimonialização?
2. Este processo provoca alterações na autoidentificação dos praticantes como fadistas?
3. Quais as consequências económicas associadas à prática musical do fado?

Processo de Pesquisa

A necessidade de cruzar informação de caráter histórico com dados etnográficos implicou a utilização de metodologia de investigação complementar. Orientei o meu trabalho analítico através de duas vertentes de investigação: a investigação histórica, através da análise bibliográfica, documental e fonográfica; e a investigação de campo, através da localização e interação com os praticantes de fado contemporâneos para junto deles buscar responder ao problema desta investigação.

No domínio da investigação histórica, a análise bibliográfica sobre estudos do género musical do fado situa-se cronologicamente entre o período de 1903 e 2016. A análise documental concentra-se no dossiê, produzido para a candidatura do fado (UNESCO, 2011) e na análise do Relatório Periódico de 2014 (UNESCO, 2014). E por último, a análise fonográfica, consistiu no reconhecimento e audição de um repertório musical associado ao universo do fado.

Porém, o problema central desta dissertação sobre a patrimonialização do fado reside no domínio da etnomusicologia e, por esse motivo, foi um instrumento fundamental de investigação o trabalho de campo baseado num modelo de observação participante. Numa primeira fase, que decorreu de junho de 2014 até maio de 2015, desenvolvi o trabalho de campo na cidade do Porto, em simultâneo com a pesquisa bibliográfica e fonográfica. O olhar mais objetivamente orientado para o seu estudo, posterior ao meu contacto com a literatura da etnomusicologia, ocorreu de junho de 2015 a abril de 2016, período em que frequentei, ao menos uma vez por semana, casas de fado vadio e em que convivi com os músicos de fado com o intuito de aprender viola de fado. Desta forma, esta investigação está baseada no contacto direto com os fadistas². O trabalho de campo foi complementado por três entrevistas, e ainda por uma investigação das comunidades de fadistas e grupos de discussão pela internet, com base no modelo de etnografia virtual.

² Com o termo “fadista” pretendo designar qualquer praticante do universo de fado, seja ele cantor, músico ou poeta.

De acordo com os itinerários de pesquisa atrás enunciados foram realizados, portanto:

- *Análise bibliográfica de revisão da literatura sobre os estudos de fado que remeteram para fontes primárias de obras de carácter historiográfico sobre o fado.*
- *Levantamento e posterior análise documental de todo o processo conducente à candidatura e classificação do fado como PCI.*
- *Análise do Relatório Periódico, único documento oficial já produzido posterior à classificação.*
- *Conhecimento de um repertório de fados e fadistas tradicionais da indústria de música gravada.*
- *Aproximação etnográfica à comunidade praticante de fado vadio do Porto, onde interagi com múltiplos fadistas, atuei como músico e fui aprendiz de viola de fado.*
- *Participação em workshops de fado e tertúlias fadistas.*
- *Realização de três entrevistas semiestruturadas a diferentes gerações de fadistas.*
- *Análise da cibercultura sobre o fado vadio do Porto.*

Abordagem e perspetiva teórica de análise

A abordagem bibliográfica centrou-se em duas tarefas: por um lado, tomar consciência da complexidade do tema, e, por outro, poder identificar e definir as noções teóricas que guiaram a intervenção no trabalho de campo e na realização das entrevistas.

Como um guia para o processo de investigação que serviu para mapear e compreender as complexas redes que interligam qualquer género musical, baseei-me na produção de Huib Schippers (2010; 2015; Schippers e Grant, 2016) a respeito de um futuro sustentável para as culturas musicais. Destaco a obra mais recente, de Schippers (2015: 141), em que o autor consolida uma teoria de “ecossistema da música”. Nesta teoria, Schippers distingue uma estrutura de análise em cinco campos, são eles: 1. Sistemas de aprendizagem musical, 2. Músicos e comunidade, 3. Contextos e conceitos 4. Infraestrutura e regulações, 5. *Media* e a indústria da música. Esta estrutura auxiliou na

delimitação e definição do tema desta investigação. A presente dissertação concentra a análise em questões dos campos 2 e 3, que são definidos nos seguintes termos:

“Campo 2. Músicos e comunidade - Este campo examina o papel, a posição e as interações dos músicos dentro de suas comunidades e a base social de suas tradições nesse contexto. Analisa as realidades cotidianas na existência de músicos criativos, incluindo questões de remuneração através de performances, ensino, portfólio, apoio comunitário, emprego permanente, patrocínio, *freelancer*, atividades não musicais e o papel da tecnologia, *media* e viagens nestas questões. As influências interculturais e o papel da diáspora também são examinados” (Schippers, 2015:145).

“Campo 3. Contextos e conceitos - Este campo avalia os contextos sociais e culturais das tradições musicais. Examina tanto a configuração das práticas musicais como os valores e atitudes subjacentes. Estes incluem gostos musicais, estética, cosmologias, a construção de identidades individuais e sociais, questões de gênero, bem como prestígio, que muitas vezes é subestimado como um fator chave na sobrevivência musical. Ele também analisa as realidades e as atitudes em relação à recontextualização, autenticidade e contexto e abordagens explícitas e implícitas da diversidade cultural resultantes das viagens, migrações ou *media*, bem como obstáculos como o preconceito, o racismo, o estigma, as atitudes religiosas restritivas, e questões de apropriação” (Schippers, 2015:145).

O fado amador, ou fado vadio como é igualmente conhecido, enquanto prática de fado alternativa ao fado mais popularizado e reconhecido das casas de fado e da indústria fonográfica, é uma prática cultural objeto de poucos estudos. A obra de Costa e Guerreiro (1984) intitulada “O trágico e o contraste. O fado no bairro de Alfama” é quase a única a tratar dessa modalidade de fado. Os autores realizaram, sob a orientação de Joaquim de Pais Brito, um trabalho de campo na década pós-revolução de 25 de Abril, em busca do fado amador praticado especificamente no bairro de Alfama, em Lisboa. A investigação está centrada na transcrição das entrevistas que narram histórias de vida de seis fadistas do universo do fado vadio. A partir dessas entrevistas, os autores procuram interpretar as dinâmicas sociais do bairro de Alfama e a sua relação com a prática fadista.

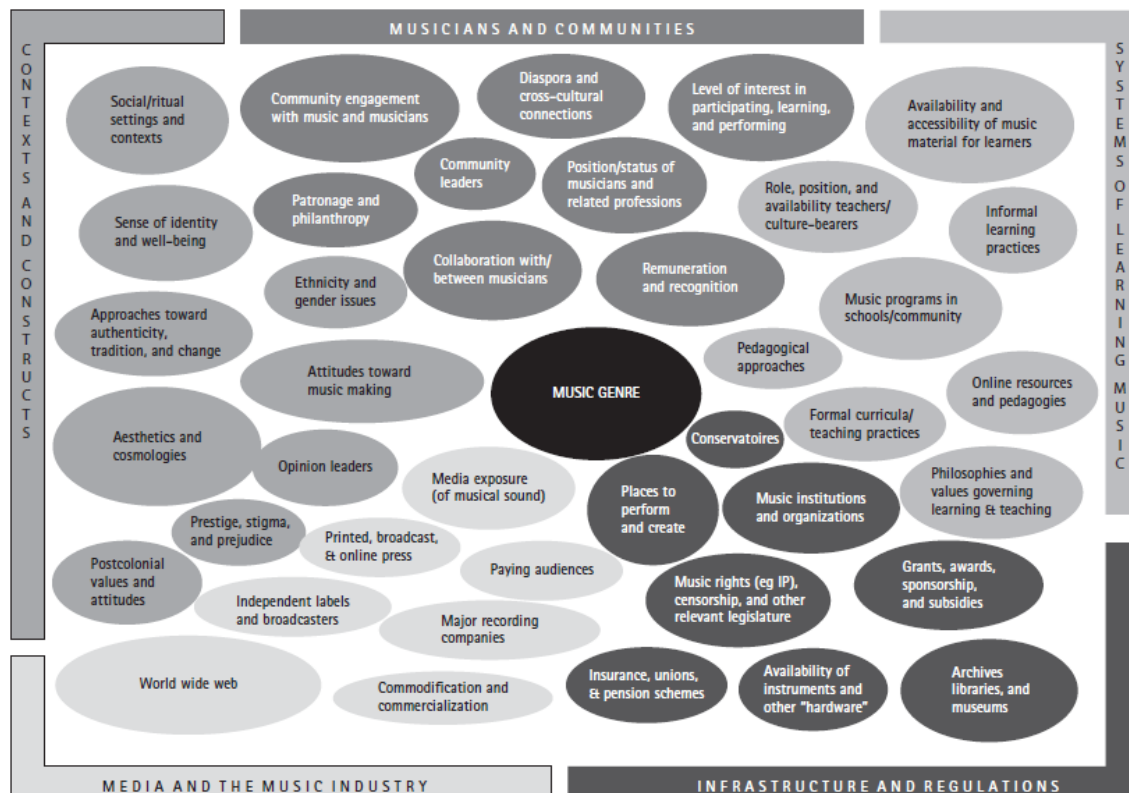


Figura 1 - Cinco campos de um “ecossistema da música”. Fonte: Schippers, 2015: 141.

O estudo que serviu de referência principal e de inspiração para a presente investigação foi a obra “*Fado Resounding*”, da etnomusicóloga americana Lilian Ellen Gray (2013). Esta é uma obra ambiciosa, que constitui uma nova e incontornável referência nos estudos sobre o fado. Desenvolvida partir de um trabalho de campo intermitente de dez anos de estudo, limitado ao universo do fado vadio, e centralizado em uma casa de fado vadio de Lisboa, a Tasca do Jaime. A autora procurou responder a questões etnomusicológicas sobre o universo atual do fado, abordando a questão da pedagogia do fado e a suposição de que o “fado não se aprende”, pois de acordo com o discurso fadista, “o fado nasce com as pessoas”. Este estudo também aborda a conturbada relação que se estabelece entre o fado e a história nacional portuguesa, a partir de uma perspectiva pós-colonial. Debate como Lisboa se constitui a “cidade do fado”, devido aos incontáveis “fadados com nome de locais” (*place-name fado* no original, Gray, 2013: 108),

ou que fazem referência a sítios específicos da própria cidade, isto é, o fado não só como música “de” Lisboa, mas como uma canção que canta Lisboa. Realiza igualmente uma análise de género, abordando na prática fadista os papéis sociais desempenhados por homens e mulheres. E analisa a importância de Amália Rodrigues na mitologia fadista e dos “amalianos”, os aficionados da cantora. Para concluir, realiza três transcrições musicais para refletir sobre as características da improvisação vocal no fado, o que é denominado pelos fadistas de “estilar”.

Relativamente à vertente empírica desta investigação, recorreu-se ao trabalho de campo, a uma investigação da cibercultura fadista, e a entrevistas qualitativas semiestruturadas efetuadas a praticantes de fado. Com um duplo papel de investigador e de músico “brasileiro”, parti para o trabalho de campo disposto a conhecer a realidade do fado vadio na cidade do Porto. Para concretizar este convívio, pedi aos músicos encontrados que me ensinassem a tocar viola de fado. Este modelo de observação participativa contribuiu para uma melhor perceção da realidade e da problemática, a partir de uma efetiva interação com o terreno.

Além dos espaços físicos de fado na cidade do Porto, foi importante a investigação da cibercultura baseada no modelo de uma etnografia virtual (Hine, 2000). À medida que a investigação se desenvolvia, foi possível identificar um novo espaço que a comunidade de fadistas do Porto utiliza para interação e para a construção da sua identidade fadista. Atualmente, os próprios praticantes são responsáveis por selecionar e editar o material que compõe as histórias e as tradições locais de fado. A utilização das novas ferramentas dos *media* sociais, tal como, o site do Portal do Fado.net e o aplicativo *Facebook*, têm sido adotadas para criar comunidades e realizar gravações e transmissões de sessões de fado. Portanto, o acompanhamento de fadistas e o acesso a espaços performativos virtuais, como por exemplo, através do grupo fechado “Fado na cidade do Porto” do *Facebook*, foram igualmente fontes de informação.

Quanto às entrevistas, realizei três qualitativas e semiestruturadas a três gerações de fadistas, sendo que os dois entrevistados das gerações mais velhas são músicos instrumentistas de guitarra portuguesa, e o terceiro da nova geração é um cantor fadista.

É importante referir que se optou por esta técnica devido às vantagens para o estudo relacionadas com a possibilidade de uma maior profundidade dos dados recolhidos. O rol de perguntas elaborado para as entrevistas semiestruturadas baseou-se no modelo encontrado em Schippers (2010: 173). A entrevista semiestruturada permite um guião flexível e adaptável às respostas dos entrevistados, independentemente das questões serem previamente elaboradas. A escolha dos entrevistados pautou-se pela seleção de fadistas de destaque dentro da própria comunidade praticante do Porto. Durante o trabalho de campo foi possível confirmar a característica que Gray (2013) assinalou na sua obra, sobre o fato dos músicos instrumentistas desempenharem um papel chave no treinamento dos cantores fadistas. Eles são frequentemente considerados por “fadistas femininos e masculinos como a fonte de conhecimento musical mais legítima e costumam ter a palavra final no contexto de fado vadio sobre questões de performance e interpretação” (Gray, 2013: 160). Considerei importante dar voz a diferentes gerações para conhecer diferentes experiências e obter diferentes pontos de vista que ajudassem a compreender a problemática da patrimonialização do fado. Estas vozes foram consideradas nesta investigação porque, em minha opinião, só podemos alcançar o objetivo de uma participação ativa da comunidade se incluirmos os praticantes reais de fado, de forma a que estes possam se tornar sujeitos ativos em decisões futuras das políticas patrimoniais.

Fado choradinho

Além da formação académica e profissional como historiador, cultivei sempre uma prática amadora de guitarra clássica que culminou inicialmente na formação pela Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP) e, seguidamente, na perspectiva de profissionalização enquanto músico e professor de música. Durante os dois anos de estudos musicais, aproximei-me dos praticantes de choro da cidade de São Paulo. O choro é um género de música instrumental, oriundo do Rio de Janeiro, que surgiu em muito devido à mudança da corte portuguesa para aquela cidade, em 1808. O género musical do choro caracteriza-se pela fusão de instrumentos e danças europeias com influência de ritmos afro-brasileiros. A música foi, portanto, o pretexto perfeito para eu estreitar uma

relação com Portugal. No início da investigação procurei as relações e familiaridades entre o fado e o choro. Estes dois géneros musicais possuem inúmeras semelhanças quanto à instrumentação e à linguagem musical. Era meu interesse perceber como o processo de patrimonialização do fado, considerado pela UNESCO como uma candidatura exemplar, poderia beneficiar uma possível patrimonialização do choro. O meu primeiro contacto com o fado fora sempre mediado pelas gravações e, mais recentemente, pela possibilidade de assistir a concertos pela *internet*. Assim, ouvia, por exemplo, o concerto da fadista Mariza na Torre de Belém, e as improvisações ousadas de guitarra portuguesa de Carlos Paredes.

A classificação do fado a Património Cultural Imaterial não é um caso isolado de género musical patrimonializado. Antecedem a classificação do fado como Património Cultural Imaterial, o samba-de-roda no Brasil, em 2004, o *canto a tenore* na Itália, em 2008, o tango na Argentina-Uruguai, em 2009, e o flamenco na Espanha, em 2010. Porém, a experiência sobre a implementação das políticas de salvaguarda dos bens imateriais é ainda recente. E os estudos de caso baseados em trabalho de campo sobre os impactos destas políticas patrimoniais são escassos (Luker, 2016; Foster e Gilman, 2015; Machin-Autenrieth, 2014; Silva, 2013). Em específico sobre o a patrimonialização do fado, há somente um estudo sobre o processo de candidatura (Mendonça e Abreu, 2012). Ressalto, portanto, a inexistência de qualquer estudo sobre os impactos do processo.

Ao chamar a atenção para as formas como as políticas patrimoniais da UNESCO se traduzem nas políticas nacionais e locais, este estudo de caso da mediação patrimonial exercida sobre o fado pretende contribuir para a literatura de estudos sobre os impactos das políticas de Património Cultural Imaterial. Desta forma, poderá ser um ponto de partida para a realização de outros estudos sobre as consequências da patrimonialização. O seu contributo pode ainda servir os estudos etnomusicológicos sobre o fado, assim como ser uma referência para futuras investigações sobre o fado na cidade do Porto. E por último, porém não menos importante, este estudo pode contribuir para uma melhoria na implementação das políticas de salvaguarda do fado.

Rota do fado

Esta dissertação está subdividida em quatro capítulos. Para perceber o processo de patrimonialização foi preciso empreender uma reflexão sobre o conceito de património. Assim, o capítulo 1 desta dissertação, intitulado “Património: problemáticas e desafios”, sistematiza um conjunto de tópicos relativos ao conceito de património e aos usos que têm sido feitos do património. Para realizar esta análise foi importante perceber a constante ampliação dos instrumentos legais que legislam o património, assim como a ampliação da própria noção do que se considera um bem patrimonial. Ao longo deste capítulo, o património é abordado como uma política de identidade (Anico e Peralta, 2006). Com a atribuição da nova categoria de património obtida pela Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial, de 2003, ressalto a dificuldade de colocar em prática as medidas do Plano de Salvaguarda, e o fato da proposta da UNESCO para minimizar os desafios e encontrar soluções para esta operacionalização ser através da publicação de documentos posteriores à Convenção, como por exemplo, o documento denominado Princípios Éticos para a Salvaguarda do PCI (UNESCO, 2015) e da constante atualização das Diretivas Operacionais (UNESCO, 2016).

No capítulo 2 desta dissertação, denominado “O fado na consolidação do projeto de cultural nacional”, oriento a investigação para o meu estudo de caso sobre o fado. Assim, exploro questões importantes a respeito da nacionalização da música (Bolhman, 2011) e da consolidação do fado como música nacional de Portugal. Para tanto, investiguei a contínua ampliação da produção, distribuição e consumo de fado (Corona e Madrid, 2008). Como música nacional, este género contribui para uma imaginação sobre a nação ao cantar os episódios de sua história e ao recontar os seus mitos. Ao mesmo tempo, coloca também em circulação sentimentos enquanto narrativa da nação e construção da identidade nacional (Gray, 2013; Bithell, 2006). Ao longo do capítulo destaco alguns episódios que contribuíram para a institucionalização do fado e que culminaram na conceção e criação de um Museu para o fado, em 1994. Para concluir o capítulo, elaboro uma reflexão sobre a ligação entre os conceitos de património, música e identidade. Nesta reflexão identifico o chamado “novo fado” como um movimento de

revivificação musical, isto é, um movimento social que tem o objetivo de restaurar a tradição musical. Em função disso, os revivalistas tendem a focar-se na valorização histórica e na autenticidade do género musical (Bithell e Hill, 2014).

Após a realização das duas abordagens algo independentes dos dois primeiros capítulos, no capítulo 3, intitulado “Candidatura do fado a Património Cultural e Imaterial”, procuro cruzar o conceito de património debatido no capítulo 1, e a reflexão do significado do fado enquanto bem cultural do capítulo 2, de forma a compreender como ocorreu a candidatura do fado a Património Cultural Imaterial da UNESCO. Para realizar esta análise foi importante identificar os episódios mais importantes da candidatura. Procedo igualmente a uma análise documental do processo de candidatura e classificação do fado como PCI. Para isto, analiso o dossiê de candidatura, incluindo os documentos relativos ao “Consentimento da Comunidade” e ao “Plano de Salvaguarda”, e o Relatório Periódico, concluo o capítulo 3 com uma interpretação do modelo de patrimonialização realizado sobre o fado.

Assim, após investigar o conceito de património, os significados do fado para com a identidade nacional portuguesa e qual foi o projeto de fado patrimonializado e idealizado pelos responsáveis das políticas do património, no capítulo 4, denominado “O fado vadio no Porto e os impactos da patrimonialização”, investigo quais as consequências do processo na comunidade praticante de fado na cidade do Porto. Para isto, apresento inicialmente uma descrição detalhada dos três entrevistados, procurando dar voz a diferentes gerações de fadistas para obter diferentes pontos de vista que ajudem a compreender a problemática. Em seguida, contextualizo a prática de fado na cidade do Porto e apresento um relatório do trabalho de campo e suas observações durante os onze meses em que permaneci no terreno. Para concluir o último capítulo, proponho duas categorias – *prestígio* e *economia do fado* – como noções capazes de sintetizar os efeitos da patrimonialização constatados ao longo da investigação.

Na minha opinião, o Património Cultural Imaterial poderá ser, de forma gradual, a política cultural hegemónica do século XXI. Este estudo de caso do fado, portanto, ao abordar o desenvolvimento prático das políticas patrimoniais, colorido pelos detalhes

locais e pelas relações que estão invisíveis numa perspetiva oficial, é uma forma de refletir sobre a complexidade e os desafios do Património Cultural Imaterial.

Capítulo 1 – Património: problemáticas e desafios

O presente capítulo faz uma reflexão sobre a noção de património e as suas diversas temáticas associadas. Nesse sentido, inicialmente analisa-se o contínuo alargamento da noção de património, traçando a sua história em grandes linhas. De que forma se chegou à ideia de um Património Cultural Imaterial (PCI) comum para toda a humanidade a partir da noção ocidental de monumento histórico? Que instituições estão aptas para classificá-lo e quais as problemáticas envolvidas nesta negociação? Em seguida, a partir da literatura sobre os estudos do património, é abordada a perspetiva da indústria do património, e de como esta nova modalidade de prática cultural tem transformado a perceção das tradições e da história nacional.

1.1. Perspetivas históricas do património

Para melhor compreender como o património é pensado e praticado atualmente, considere importante refletir sobre a sua trajetória histórica. A noção atual de património é herdeira direta do alargamento e da fusão de dois conceitos: o de monumento e o de monumento histórico (Choay, 2014).

De acordo com Françoise Choay, o conceito de monumento está presente em todas as sociedades e sob diversas formas, como um “artefacto edificado por uma comunidade de indivíduos para se recordarem, ou fazer recordar a outras gerações, pessoas, acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças” (Choay, 2014: 17). Já o monumento histórico é um conceito que nasce do projeto de “estudar e conservar um edifício pela única razão de ele ser um testemunho da história e uma obra de arte” (Choay, 2014: 27).

Atualmente estes dois conceitos encontram-se fundidos sob este amplo conceito de património. F. Choay argumenta que o atual conceito de património sofreu um alargamento tipológico, cronológico e geográfico. O alargamento tipológico refere a abrangência da noção de património, isto é, se o património numa fase inicial esteve identificado como as ruínas e as construções legadas pela história, no presente já incorpora os mais distintos campos, de que são exemplos: o património paisagístico, a

gastronomia, entre outros. Relativo ao alargamento cronológico, este inclui cada vez patrimónios mais contemporâneos, ou seja, se o património protegido antigamente se referia a um período cronológico distante, atualmente os objetos de patrimonialização podem ser atribuídos a períodos muito mais recentes. No que concerne ao alargamento geográfico, embora a noção de património tenha nascido com a influência do pensamento ocidental, nos dias de hoje, é um conceito global adotado e praticado de forma entusiasta em todos os continentes.

Ao buscar referências concretas das origens do conceito do património, Choay situou o nascimento do conceito de monumento histórico em Roma, por volta de 1420. Quando o Papa Martinho V retornou definitivamente à cidade para estabelecer a sede do papado, as ruínas da Roma imperial jaziam por entre vinhas e pastos. Diante desta paisagem, os edifícios da antiguidade tornaram-se objetos de reflexão, isto é, passaram a ser contemplados como depositários de novos valores. Os edifícios da antiguidade clássica foram durante a época medieval reutilizados para as mais diversas funções. Contudo, a partir do reencontro dos humanistas do *quattrocento* italiano com os textos da antiguidade clássica, ocorreu uma diferenciação seguida de uma distanciação face às ruínas da cidade. Estas foram legitimadas através de uma memória literária sob a designação de antiguidades. Foram então elaboradas bulas papais com uma ética de conservação justificada por uma perspectiva histórica e artística. É neste contexto de paisagem mental e com a incorporação de três discursos: de conservação, de história e de arte, que tem origem uma forma primitiva de monumento histórico.

Outro momento que cumpre assinalar é o da Revolução Francesa, que marca a invenção da conservação do monumento histórico como aparelho jurídico e técnico (Choay, 2014: 103). Ao Estado liberal atribuiu-se o papel de educar todos os cidadãos. O conhecimento da história como conhecimento do passado, até então reservado a letrados, tornou-se uma das principais disciplinas da educação, responsável por justificar e enaltecer os recém-criados Estados nacionais. Para se construir esta história nacional recorreu-se à criação e à interpretação dos monumentos históricos, daí em diante substituídos pela terminologia de “monumentos nacionais”. O surgimento e o

desenvolvimento das origens da consciência nacional iniciada em França, e que se difundiu pela Europa, podem ser melhor compreendidos através do discurso apresentado pelo antiquário e naturalista Aubin Louis Millin, à Assembleia Nacional Francesa, em 11 de dezembro de 1790: “São estes monumentos preciosos que nós desejamos retirar à foice destruidora do tempo (...). Faremos representar os diversos monumentos nacionais, tais como antigos castelos, abadias, mosteiros, enfim, todos aqueles que possam narrar os grandes acontecimentos da nossa história.” (Choay, 2014: 104).

Como resultado da transformação dos monumentos históricos em monumentos nacionais foram consideradas outras problemáticas, como por exemplo, a necessidade de se criar uma nova legislação, e de se atribuir uma nova classificação perante as diferentes qualidades e dimensões destes bens. Surgiu então a classificação que distingue os bens móveis dos bens imóveis, ainda vigente até nossos dias. De acordo com Choay (2014: 107), os bens móveis foram destinados aos museus com a função de servir a instrução da nação. Já os bens imóveis, como por exemplo, castelos, conventos e palácios, perderam a sua função original e adquiriram novos significados com a sua reutilização como bens nacionais, em que foram sugeridos novos usos como, por exemplo, museus, prisões, depósitos de armas, entre outros.

Para o historiador, político e autor de vários estudos no período pós-revolução sobre a história de França, François Guizot, tal como para a maioria dos historiadores do século XIX, os edifícios antigos permitiam construir uma história, e por consequente, servir a um sentimento: o sentimento nacional (Choay, 2014: 139).

Após a revolução francesa, com as guerras e as invasões napoleónicas, os Estados europeus empenharam-se na delimitação das fronteiras geográficas dos Estados nacionais restituídos. Uma forma de estabelecer estas fronteiras foi através da reivindicação das diferenças culturais locais, o que suscitou uma procura por mitos nacionais e histórias fundadoras que estabelecem até hoje as paisagens mitológicas das identidades nacionais (Bell, 2003). De acordo com o historiador do património, Dominique Poulot, esta identificação do património com a nacionalidade levou a que por toda a Europa os liberais

celebrassem “a preservação das antiguidades nacionais como um dever patriótico” (Poulot, 2006: 26).

No clássico estudo sobre o nacionalismo moderno, Benedict Anderson (2012) destaca o que denominou como capitalismo de imprensa, uma nova forma de imaginar a nação relacionado à imprensa, ao jornal, e à literatura. Este capitalismo de imprensa marcou a Escola Literária do Romantismo. Esta teve como característica fundamental o culto da história e do passado. Com base nesta ideia, procurava-se a alma nacional e a sua caracterização assente na cultura material, da qual sobressaem os monumentos que representariam os testemunhos de uma glória passada da nação (Torgal *et al.*, 1996). O romance histórico, a viagem para visitar e conhecer os patrimónios nacionais, a compilação dos antiquários, e a história da arte, foram todos enfatizados neste período.

Para o historiador Eric Hobsbawm (1984b), o período que antecede a Primeira Guerra Mundial representou um período de produção em massa das tradições. Desde a Revolução Industrial que os costumes pré-industriais se tornaram difíceis de serem adaptados ao novo modelo socioeconómico. Diante desta rutura, as “novas” tradições nacionais procuravam estabelecer um elo com o passado através da utilização de elementos antigos para estabelecer a coesão social, legitimar instituições e inculcar sistemas de valores (Hobsbawm, 1984a: 17). A este processo E. Hobsbawm cunhou o termo, “invenção das tradições”. Com o fim da Primeira Guerra Mundial e assinatura do Tratado de Versalhes, em 28 de junho de 1919, consagrou-se a organização mundial em Estados-nações. Este tratado criou a Liga das Nações, isto é, o embrião do que se veio a transformar mais tarde a ONU (Organização das Nações Unidas) depois do fim da Segunda Guerra Mundial.

Com a destruição de bens arquitetónicos únicos, assim como o roubo e o tráfico de bens culturais durante as duas guerras mundiais, a que se juntam os conflitos resultantes dos processos de descolonização do mundo, verificaram-se perdas significativas de bens considerados patrimónios. Com base na ideologia de aproximação dos diferentes países, e conseqüente propósito de uni-los na defesa e na tentativa de solucionar os problemas globais, surgiram novos organismos internacionais. Na área de educação, ciência e cultura

é importante destacar, em 1945, a criação da UNESCO como marca de um novo tratado na busca da paz e da colaboração entre nações, tendo o património um potencial auxiliador na concretização desses objetivos.

Para a antropóloga Chiara Bortolotto (2010), por mais que o desenvolvimento das políticas de proteção de bens culturais seja associado historicamente aos processos de criação dos Estados nacionais, estas desenvolvem-se atualmente em outro patamar. As políticas relativas ao património são um fato global. Quem inaugurou este movimento foi a UNESCO ao introduzir o conceito de “património comum da humanidade”. Atualmente as políticas patrimoniais são “definidas em escala mundial e sua gestão envolve um conjunto complexo de organismos que interagem entre eles em nível supranacional, nacional e local” (Bortolotto, 2010: 7).

A UNESCO tem tido um papel fundamental na construção das práticas patrimoniais através de políticas estabelecidas em Convenção. Neste sentido, este organismo supranacional induziu a produção de legislações relativas à preservação e promoção de bens culturais. Destaco, primeiramente, a Convenção Cultural Europeia, promulgada em 1954, que define uma herança comum para o continente em termos de conjunto de línguas e história. Este documento inaugura a utilização do termo património, ao referir-se em seu Art. 1º a um “património cultural comum da Europa”.

Com um impacto mais global, a primeira legislação internacional a abordar as temáticas do património foi a Convenção para a Proteção do Património Mundial Cultural e Natural (CPPMCN), de 1972. Elaborada pela UNESCO, esta Convenção consolida a fusão das noções apresentadas anteriormente de monumento e de monumento histórico, que resulta da nova conceção de “património comum da humanidade” relacionada com a identidade global de valor universal.

Contudo, em 1973, a Bolívia propôs acrescentar à CPPMCN, um protocolo sobre o direito de propriedade intelectual com o propósito de proteger a cultura popular praticada em território boliviano. A necessidade de acréscimo deste protocolo provocou um longo debate que só veio a ser parcialmente solucionado com a redação da Recomendação para a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular, em 1989. Esta Recomendação revelou-

se de pouco impacto entre os Estados-membros da UNESCO por tratar-se de uma forma de instrumento legal diferente de uma Convenção. A principal crítica a esta Recomendação foi endereçada à dificuldade de definição e delimitação do conceito de cultura tradicional e folclore (Aikawa-Faure, 2009).

A tradição ocidental de políticas patrimoniais foi obrigada a rever os seus conceitos para dar lugar a uma prática patrimonial pós-colonial. Esta contestou a abordagem estabelecida de património físico material e abriu a questão para um património para além do material (Munjeri, 2004). Deste modo, a razão patrimonial do ocidente confrontava-se com outras perspetivas de conceber e gerir os patrimónios, visto que outros valores culturais não coincidiam com os valores propostos na CPPMCN de 1972. Em 1993, a UNESCO procurou estabelecer o programa “Tesouros Humanos Vivos”, política esta que o Japão havia desenvolvido desde a década de 1950, com a atribuição de pensões a figuras que representassem reconhecido valor cultural para a comunidade (Arisawa, 2012).

Um importante estudo de caso que merece destaque nesta exposição diz respeito ao processo que culminou com a patrimonialização da Praça *Jemaa el Fna*, na cidade de Marraquexe, em Marrocos. Nos bastidores deste processo piloto está a génese da consolidação do conceito de Património Cultural Imaterial (Schmitt, 2008). Como se refere à primeira experiência de política patrimonial imaterial da UNESCO, este caso serve de protótipo para analisar a forma como foram administradas as políticas patrimoniais com maior duração de tempo. Em 1996, havia uma grande pressão do ordenamento urbano na cidade de Marraquexe que ameaçava destruir a Praça *Jemaa el Fna* para a construção de um centro comercial no local (Hafstein, 2015: 154). Esta Praça mantinha uma intensa atividade cultural relacionada com as tradições orais representadas pelos *hlayqiya*, artistas performativos de uma miríade de atividades, contadores de história, encantadores de serpente, adivinhos, para nomear alguns exemplos. Foi um *outsider*, o escritor espanhol Juan Goytisolo, em conjunto com a Associação dos Amigos da Praça, que mobilizaram os *media* e propuseram ao Diretor Geral da UNESCO a preservação da Praça, não como espaço físico, mas como espaço cultural pelas práticas culturais que nela ocorriam. Em 1997, ocorreu em Marraquexe uma “Consulta

Internacional sobre a Preservação dos Espaços Culturais Populares”. Desta consulta resultou a elaboração de uma nova modalidade de política internacional patrimonial da UNESCO, denominada por Proclamação das Obras-Primas do Património Oral e Imaterial da Humanidade, promulgada em 1998. A Praça *Jemaa el Fna* foi declarada uma Obra-Prima durante a primeira proclamação em 2001.

Esta modalidade de património foi pensada e implementada tendo em vista ser um estudo prático a curto prazo para colaborar na preparação de um novo instrumento normativo (Aikawa-Faure, 2009: 22). Portanto, logo em 2003, foi aprovada a Convenção do Património Cultural Imaterial da Humanidade que incorporou em sua lista todos os bens anteriores declarados como Obras-Primas do Património Oral e Imaterial da Humanidade.

A breve descrição destas etapas procurou evidenciar a constante ampliação dos instrumentos legais que legislam sobre o património, assim como a ampliação sobre o que se considera como um património. Desde um património físico nacional até uma dimensão mais imaterial dos patrimónios e agora em escala internacional.

1.2. Património Cultural Imaterial e uma nova conceção de gestão patrimonial

A 20 de Abril de 2016, a Convenção para a salvaguarda do Património Cultural Imaterial (PCI) da UNESCO completou 10 anos de vigência. Aprovada em 2003, e promulgada em 2006, a Convenção para o PCI é considerada um marco na legislação internacional patrimonial ao inaugurar um novo paradigma nas políticas culturais, uma vez que introduz nova terminologia e exige a reavaliação das abordagens em leis nacionais e internacionais. Deste modo, a Convenção do PCI demanda uma profunda mudança na forma como o património é teorizado e deverá ser operacionalizado.

Aprovada numa forma ainda de esboço, devido à reconhecida urgência de aprovação da mesma, a Convenção do PCI é fruto de uma longa reivindicação de alguns Estados membros da UNESCO, que consideravam insuficiente a anterior e única

convenção internacional sobre património, a denominada por Convenção para a Proteção do Património Mundial Cultural e Natural, de 1972.

Além de chamar a atenção para o aspeto não material implícito no valor simbólico de qualquer património material, o maior potencial da nova Convenção para o PCI reside na reiteração ao longo do documento sobre a necessidade de mudança das políticas patrimoniais pela afirmação de que a valorização patrimonial de uma prática cultural deve ser atribuída e salvaguardada pelos seus praticantes, tornando-os participantes ativos, e não só objetos da ação patrimonial. De acordo com o vocabulário da UNESCO, estes são designados sob a noção de “comunidade praticante”:

“No quadro de suas atividades de salvaguarda do Património Cultural Imaterial, cada Estado membro deverá assegurar a participação mais ampla possível das comunidades, dos grupos e, quando cabível, dos indivíduos que criam, mantêm e transmitem esse património e associá-los ativamente à gestão do mesmo.”

(Artigo 15º: Participação das comunidades, grupos e indivíduos. Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial. UNESCO, 2003)

Na história das políticas públicas relacionadas com a proteção e promoção de práticas culturais que envolveram comunidades intituladas de “cultura popular”, os praticantes foram sempre tratados de forma passiva, como “informantes” de investigadores. Contudo, a nova Convenção do PCI propõe atribuir-lhes uma nova e mais ativa função nos processos anteriormente reservados à intervenção de especialistas e de profissionais do património. Os artigos da Convenção do PCI demandam uma efetiva participação das comunidades, não sendo suficiente identificá-las, ou consultá-las. Os praticantes devem assim deixar de ser objeto de estudo, para tornarem-se protagonistas destes processos, de forma a existir uma efetiva inclusão de suas preocupações e interesses sociais, culturais e económicos. Desta forma, o novo modelo de salvaguarda proposto pela Convenção do PCI distancia-se da antiga ética de proteção e conservação,

e propõe uma transmissão dinâmica e participativa dos praticantes das expressões culturais.

Apesar da aprovação de declarações de princípio, surgem alguns desafios práticos difíceis de contornar. Em uma escala global, os Estados que ratificam a Convenção do PCI possuem realidades sócio históricas e estruturas políticas muito diversas. Existe, portanto, uma enorme variedade de respostas aos desafios colocados pelo PCI que são ajustadas às realidades nacionais de cada política patrimonial (Adell *et al.*, 2015). Cada Estado membro tem uma margem de liberdade para interpretar e criar a sua própria legislação interna referente às políticas do PCI. Importa, desde logo, referir o fato da própria noção de Património Cultural Imaterial ser interpretado de variadas maneiras nas diferentes sociedades. Esta situação verifica-se na lista representativa do PCI da humanidade, através da diversidade de tradições que são classificadas como PCI. A nível nacional, a diversidade das estruturas burocráticas de cada Estado membro na gestão de políticas patrimoniais tem igualmente impacto na forma como estas são administradas. Destaco como outro desafio o papel preponderante do Estado nas intervenções patrimoniais. O estatuto patrimonial é sempre atribuído pelas instituições governamentais que mantêm a prerrogativa de gerir os programas de salvaguarda (Adell *et al.*, 2015). Portanto, qualquer estratégia baseada na participação ativa da comunidade implica uma divisão e consequente diminuição de poder por parte do Estado. Estes dois lados da política patrimonial geram, portanto, uma ampla negociação entre os novos papéis desempenhados por “especialistas do património” e “comunidade”.

No que se refere às práticas reais de políticas do PCI, a candidatura, classificação e salvaguarda oscilam entre duas formas de abordagem que analiticamente são denominadas por *top-down* e *bottom-up*. A abordagem *top-down* de uma política patrimonial ocorre quando a escolha e a avaliação do bem a ser patrimonializado são de competência exclusiva das instâncias científicas, técnicas, políticas e administrativas, e os praticantes desempenham um papel secundário. Por outro lado, e em contraposição, a abordagem *bottom-up* pressupõe a preponderância para a classificação e gestão do

património dos detentores do PCI, na qual se legitima o papel da comunidade praticante como a mais adequada para ser proprietária do *status* de património.

Chamo em especial a atenção para a avaliação das políticas reais de dez anos de vigência do PCI. Segundo estudos recentes (Blake, 2014; Abreu, 2014; Abreu e Peixoto, 2014) a operacionalização continua a ser a questão mais problemática e divergente. Compreendida como processo, a patrimonialização não termina no momento em que um bem é classificado e incluído nas listas patrimoniais. Assim sendo, a forma como decorre o processo de candidatura e a execução do Plano de Salvaguarda são mais importantes, e tem um maior impacto e influência no desenvolvimento de uma política patrimonial de salvaguarda, do que a classificação de um bem na lista. Está inerente na Convenção do PCI uma mudança de orientação para valorizar mais o processo de patrimonialização, ao invés dos produtos culturais resultantes (Bortolotto, 2007).

Com o intuito de ilustrar o desenvolvimento de uma política patrimonial conforme a abordagem proposta pela Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial, retomo o estudo de caso protótipo sobre o processo de patrimonialização da Praça *Jemaa el Fna*, em Marraquexe. O antropólogo Ahmed Skounti (2009: 77), que acompanhou o processo de classificação do património em Marrocos, denominou o processo de “ilusão autêntica”, termo que mantém relação direta com o conceito de “invenção da tradição” de Hobsbawm (1984a). Uma ilusão autêntica ocorre, segundo Skounti (2009: 90), porque “os agentes envolvidos estão convencidos que estão a tomar posse e prolongar o trabalho de seus ancestrais, enquanto de fato o desafio não é sobre o passado, mas o presente e sobretudo o futuro da prática”. É importante ressaltar que a Praça com os seus *hlayqiya*, os artistas das tradições orais, representam um dos principais fatores que contribuem para as hordas de turistas elegerem Marraquexe como destino turístico. A primeira medida do Plano de Salvaguarda tomada pelo Ministério da Cultura de Marrocos foi inventariar, gravar, documentar e arquivar, através de documentos escritos, iconográficos e audiovisuais, as práticas culturais realizadas na Praça. Este fato resultou na publicação de um livro distribuído nas escolas de Marraquexe e imediações para sensibilizar a população sobre a sua importância. Outra medida que teve impacto na

transformação da Praça em património foi a sua pavimentação que resultou na regulação da circulação de carros e na retirada das paragens de autocarro. A Praça, que até então era um ponto de encontro natural da cidade, perdeu a sua funcionalidade prática primeira. A principal crítica que Skounti (2009: 87) delineia em relação ao modelo de política patrimonial implementado está relacionado a uma museificação da Praça que serviu para alimentar a nostalgia de alguns. Para o antropólogo, a Praça está destinada a transformar-se indefinidamente, enquanto o desafio da salvaguarda está em garantir a sobrevivência dos praticantes. Entretanto, não existiu incentivo à participação da comunidade e nenhum estímulo para assegurar a transmissão das práticas. Ahmed Skounti (2009: 86) relata que não foi viabilizada uma política de pensões aos artistas, primeiramente devido à dificuldade de identificação dos “artistas performativos” que possuem origem geográfica, social e cultural diversa, e em segundo lugar, devido ao fato de que num ambiente de pobreza, tal política atrairia demasiados interessados, prejudicando a manutenção da criatividade dos artistas.

É possível ter ainda uma outra percepção deste processo de patrimonialização através do estudo do musicólogo Thomas Beardslee (2015) que, durante o seu doutoramento, permaneceu dois anos em trabalho de campo com os artistas na Praça *Jemaa el Fna*. T. Beardslee aponta que em raros momentos os praticantes foram envolvidos no processo de patrimonialização, ou seja, eles foram objetos de reflexão de investigadores e políticas, mas nunca sujeitos ativos, o que o levou a utilizar a expressão: “os praticantes como portadores anónimos do património”. Segundo Beardslee (2015), as queixas e as aspirações da comunidade praticante neste processo foram consideradas de segunda importância, nomeadamente a sua realidade económica. O autor argumentou no intuito de destacar a perspectiva de que se os *hlayqiya* da Praça *Jemaa el Fna* se reconhecem como expressão de uma tradição oral, consideram a sua atividade, sobretudo, como um trabalho e forma de sustento. Uma consequência deste processo foi a identificação dos artistas da Praça através da atribuição de uma classe profissional, que possibilitou a manifestação de greves em 2013 para reivindicar ao governo e às instituições de turismo benefícios sociais. T. Beardslee (2015: 11) conclui que, ao invés de salvaguardar algo, a

política patrimonial do PCI em Marrocos criou algo novo e interveio fortemente, transformando o relacionamento dos *hlayqiya* com suas práticas e, de fato, entre si.

Os gestores e teóricos do património assumem a dificuldade em incluir as preocupações e as aspirações das comunidades praticantes na gestão das políticas patrimoniais. Segundo Janet Blake (2009), há uma dificuldade na definição de uma comunidade praticante que segundo a autora, está longe de ser um grupo consensual e homogêneo. As comunidades observadas na realidade de suas interações são sistemas sociais complexos e divergentes, atravessados por forças contrastivas e submetidas a uma distribuição de poder não necessariamente democrática.

Em relação à política patrimonial, ainda prevalece o que Laurajane Smith (2006) denominou como Discurso Autorizado de Património (DAP). De acordo com Smith (2006: 11), o património manifesta-se como prática discursiva e, como tal, a mesma autora elaborou um modelo analítico do DAP. Este é um discurso profissional da área da arquitetura e da arqueologia, resultante de um longo debate europeu sobre a necessidade de preservar o que se identificava como um passado frágil e não-renovável. L. Smith afirma que este passado é entendido por especialistas como um dever de ser preservado para benefício das gerações futuras e a sua proteção deve ser realizada através de uma ética de conservação e preservação com ênfase na autenticidade, antiguidade e monumentalidade do património. É importante referir que o DAP legitima quem está apto a falar sobre o património e estabelece uma relação *top-down* entre o património, os especialistas do património e o público.

Ter um bem cultural incluído na lista representativa do PCI da humanidade da UNESCO representa somente uma etapa de um longo processo na valorização e proteção do património. Neste sentido, este organismo propõe-se a minimizar os desafios e a debater soluções para a operacionalização das políticas do PCI, como por exemplo, através da publicação de um documento denominado Princípios Éticos para a Salvaguarda do PCI (UNESCO, 2015) e das Diretivas Operacionais (UNESCO, 2016).

Como, nem a Convenção do PCI, nem as Diretivas Operacionais, fornecem diretrizes éticas ou normas de conduta específicas para orientar os esforços de muitos

atores envolvidos na salvaguarda do PCI, organizou-se em 2015, em Valência, Espanha, um comité para a elaboração de um modelo de código de ética para o PCI. Este pedido foi formulado no contexto de um debate sobre a preocupação crescente com a comercialização, mercantilização e descontextualização do PCI. Os especialistas enfatizaram que as preocupações éticas devem concentrar-se nos esforços para a operacionalização das medidas do Plano de Salvaguarda. Este documento foi publicado em 2015 e contém doze princípios. Segundo o documento a aplicação de Princípios Éticos para a Salvaguarda do PCI pode contribuir para uma maior “sensibilidade às normas culturais, à honestidade, à transparência e ao comportamento adequado, prevenir qualquer forma de desrespeito e apropriação indevida moral, legal ou comercial do património cultural imaterial e, reforçar consideravelmente os esforços de salvaguarda das comunidades, grupos e indivíduos envolvidos”. (*Item 15.a of the Provisional Agenda - Expert meeting on a model code of ethics*. UNESCO, 2015.)

O primeiro conjunto de Diretivas Operacionais para a implementação do PCI foi adotada em Assembleia Geral, em junho de 2008. Durante os debates dessa sessão, os Estados partes consideraram que as diretivas deveriam atualizar-se ao longo do tempo e seriam, portanto, alteradas periodicamente a partir da experiência adquirida na implementação da Convenção do PCI. Assim, novas Diretivas Operacionais têm vindo a ser publicadas a cada dois anos, das quais se destacam para este trabalho a mais recente atualização, em junho de 2016. Neste último documento foi incluída a secção VI. Salvar o Património Cultural Intangível e o Desenvolvimento Sustentável a Nível Nacional. Esta nova secção corresponde em muito ao enquadramento teórico desta investigação. A secção VI. está subdividida em quatro partes, das quais as duas primeiras são respetivamente: VI.1. Desenvolvimento Social Inclusivo e VI.2. Desenvolvimento Económico Inclusivo. Esta última está ainda subdividida em artigos que interessam mais diretamente ao desenvolvimento desta tese: VI.2.1. Geração de renda e meios de subsistência sustentáveis, VI.2.2 Emprego produtivo e trabalho digno, e VI.2.3. Impacto do turismo na salvaguarda do PCI e vice-versa (UNESCO, 2016: 31-37).

Esta constante revisão das Diretrizes Operacionais e a publicação de éticas relativas às práticas das políticas podem ser interpretadas como um reconhecimento por parte da UNESCO de que o PCI se tornou num motor para busca do desenvolvimento sustentável. Ao longo destas diretrizes é ressaltado que o foco de atenção das políticas patrimoniais incida sobre o processo de patrimonialização, e sobre a cooperação entre peritos, intermediários culturais e mediadores, e portadores do património através de uma abordagem participativa. Segundo o documento, os indivíduos não devem ser alienados da sua própria herança cultural intangível, e deve, sobretudo, ser reconhecida e estimulada a natureza dinâmica do PCI. Destaco das Diretivas Operacionais do PCI o artigo 117, segundo o qual “deverá ser dada particular atenção à prevenção de uma apropriação comercial indevida, à gestão do turismo de forma sustentável, à procura de um equilíbrio adequado entre os interesses da parte comercial, da administração pública e dos profissionais da cultura, e a garantir que a utilização comercial não distorça o significado e finalidade do Património Cultural Imaterial para a comunidade em causa” (Art. 117 UNESCO, 2016).

Portanto, os objetivos explícitos de valorizar a diversidade cultural que levaram à implementação da Convenção para o Património Cultural Imaterial diferem dos usos que têm sido feitos desta prática. Para concluir, argumento, baseado em Néstor Garcia Canclini (1994), que as indústrias culturais, as indústrias do turismo, a mercantilização da cultura e o desenvolvimento urbano não representam uma ameaça ao património, mas constituem-se no próprio contexto em que são desenvolvidas as práticas patrimoniais, e, portanto, têm de ser levados em consideração e debatidos francamente nos planos de salvaguarda.

1.3. Indústria do património: os usos e abusos do património

O subcapítulo anterior apresentou a política patrimonial de cultura imaterial sobre a qual se baseia esta investigação. Este subcapítulo volta-se agora para a apresentação dos principais conceitos desta tese e propõe uma reflexão sobre os usos do património.

A nova economia cultural global desenvolve-se em fluxos cada vez maiores e mais rápidos de capital, produtos, pessoas, imagens e ideologias que circulam através das fronteiras nacionais (Inda e Rosaldo, 2002). Estes fluxos causaram um deslocamento nos antigos modelos utilizados para perceber um contorno cultural (Appadurai, 1996). Com a intensificação da globalização, as dinâmicas de circulação e as trocas culturais provocaram um impacto direto sobre as identidades nacionais. A identidade nacional, como forma particular de identidade cultural, foi a maior fonte de identificação individual durante a modernidade, através das grandes narrativas das culturas nacionais. Segundo Stuart Hall (2002: 51), “as culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre a nação, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades”.

Como resposta às grandes transformações da modernidade, tais como a urbanização, a industrialização, a racionalização e a mecanização da vida, o processo de patrimonialização procura compensar a distância que se instaura entre as sociedades modernas e as anteriores sociedades rurais/tradicionais. Diante deste cenário, as atuais políticas patrimoniais procuram operar de forma a fornecer certezas de um porto seguro em que se torne possível atracar uma identidade. Diante da pluralidade cultural global, a patrimonialização permite a reivindicação dos particularismos, em que cada localidade pretende afirmar-se ao elaborar um discurso de ligação às raízes e de valorização de uma herança cultural única. A patrimonialização e as reafirmações particularistas funcionam como meios de personalização, de ser autêntico e de se sentir orgulho nelas.

De acordo com Anico e Peralta (2006: 3), patrimónios são “símbolos sacralizados que um coletivo decide preservar, não pela sua autenticidade, não pela sua ancestralidade, não pela sua genialidade, mas antes pelo fato de pertencerem a uma externalidade cultural que se radica, não no passado, mas no presente e que se projecta para o futuro”. O património representa sobretudo um valor simbólico, que não se encontra no próprio objeto, pois nele são projetados valores identitários. O foco desta projeção pode ocorrer sobre um espaço geográfico, uma construção arquitetónica, um objeto concreto, ou práticas culturais locais (Kirshenblatt-Gimblett, 1995). Neste sentido, para uma análise e compreensão da prática cultural da patrimonialização é mais produtivo investigar quais

são os significados e objetivos que estão a ser projetados. A partir destas premissas, interpreto a política de património como uma das diferentes políticas de identidade, isto é, as políticas do património colaboram na consolidação de uma identidade cultural.

Zygmunt Bauman (1999) propõe a imagem de um redemoinho como a metáfora mais capaz de representar o conceito de identidade cultural. Para o sociólogo, o único fator que assegura a continuidade de uma identidade cultural é o movimento e a capacidade de mudança. Tal acontece porque as identidades não se apoiam na singularidade de suas características, mas consistem em formas distintas de selecionar, reciclar e rearranjar material cultural raras vezes produzido por elas próprias. De acordo com Bauman (1999: 69), “as identidades culturais mantêm a sua forma distinta enquanto continuamente ingerem e vomitam material cultural”.

O conteúdo do património situa-se entre a memória e a história, sendo uma forma específica de recurso do passado que é utilizado para elaborar a identidade cultural de cada grupo, e assim servir como fator de coesão social e de construção de uma história edificante. Na seleção do património oficial podemos constatar a maneira como se tenta solucionar as tensões entre as diferentes perceções da memória e da história, para que no final se afirme como identidade local.

Nos dias de hoje, a seleção de patrimónios, ou a denominada “criação de patrimónios”, está associada primeiramente a um fator de ordem económico. O potencial económico da indústria do património tem-se mostrado cada vez mais rentável ao adicionar valor aos produtos, num mercado progressivamente mais competitivo. Assim, o selo de atribuição de valor patrimonial concedido pela UNESCO distingue os bens culturais por acrescentar um potencial diferenciador e, por conseguinte, dinamizar as economias locais e promover o desenvolvimento regional. A procura do crescimento económico converteu o património num recurso crescentemente utilizado pela indústria do turismo. Segundo Tim Winter (2010), a indústria do turismo representa uma extensa parcela da economia em muitas localidades. O autor chama a atenção para a ascensão de um público turista não-ocidental, principalmente de asiáticos, que deveriam fazer parte das preocupações dos gestores de património na interação entre património e turismo.

Em Inglaterra, país com uma antiga tradição de práticas patrimoniais e com uma ampla produção de estudos sobre património, o historiador inglês Robert Hewison (1987: 139, citado por Hamer, 2005: 146) pretendeu provocar a crescente indústria do património, ao considerar que “começamos a construir um passado que é uma série de muralhas que nos aprisionam sobre as quais projetamos uma imagem superficial de um falso passado, ao mesmo tempo em que damos as costas para a realidade histórica e somos incapazes de seguir adiante devido à fascinação que esta fantasia nos apresenta”. É importante constatar que embora faça uso do discurso histórico, a indústria do património realiza novos usos da história. A indústria do património transforma a história num depósito sincrónico de enredos culturais com potencial para uso no presente, mas muitas vezes como símbolos totalmente desatracados de seu significado social.

Elaboro agora uma análise baseada no estudo de Skounti (2009) que separa quatro campos que influenciam a criação de patrimónios: económico, político, social e cultural. No que concerne ao fator económico, destaca-se a forte pressão por parte do setor do turismo, enquanto fenómeno global, para transformar um local em destino turístico. Ou seja, de acordo com Kirshenblatt-Gimblett (1998), as elaborações de destinos desejados exigem uma especificidade que os tornem distintos diante dos demais locais, dentro de uma perspetiva global. Desta forma, o património produz o local para exportação, invertendo a lógica industrial-mercantil de levar produtos aos consumidores, e instituindo políticas patrimoniais que visam importar visitantes e turistas para consumir bens e serviços locais.

Como segundo fator para a criação de patrimónios estão intrínsecas as questões políticas. Skounti (2009) reforça a ideia da imposição política na escolha do património, considerando este fator um dos mais influentes. É preciso ter em conta que a instrumentalização da cultura esteve sempre no horizonte das políticas públicas modernas³.

³ No caso do presente estudo, aponto para o político associado ao processo de candidatura do fado a Património da Humanidade da UNESCO. António Costa, então Presidente da Câmara Municipal de Lisboa, tornou-se o Primeiro-Ministro de Portugal nas eleições legislativas de 2015.

O fator social é o terceiro campo de análise. De acordo com Skounti (2009), os diversos atores sociais que interagem na construção do património estão envolvidos numa dinâmica de adquirir prestígio social, notabilidade e capital simbólico. Desde os presidentes de câmara, diretores de museu, investigadores, às figuras-chave das práticas sociais envolvidas, todos possuem um desmedido interesse em capitalizar as suas posições sociais.

Por fim, a dimensão cultural do património evidencia que o património é um discurso importante para a construção de diálogos e debates sobre as identidades contemporâneas.

Compreendo, portanto, a patrimonialização como um palco. Nele aparece em primeiro plano somente a última etapa de um processo permanente de negociações e reivindicações identitárias de uma determinada sociedade. Nesse palco, os diferentes atores sociais estão em posições assimétricas de poder, fator este que influencia a operacionalização das políticas patrimoniais culturais do Estado-nação. Diante deste cenário, torna-se importante que as políticas patrimoniais contemplem, incorporem e debatam as problemáticas da sociedade atual. É, por isso, fundamental desenvolver políticas patrimoniais que pluralizem os atores envolvidos na criação dos patrimónios a partir da herança cultural local. Deste modo, poderia se propiciar a liberdade de adaptação necessária para que se continue a enriquecer a identidade local em constante transformação, mantendo-a assim viva. No entanto, sem a ampliação dos sujeitos envolvidos, o património pode tornar-se refém das dimensões políticas e económicas ao ser instrumentalizado para a mobilização e reafirmação da identidade nacional, assim como a mercadorização excessiva em contexto de globalização.

1.4. Notas conclusivas

O conteúdo apresentado durante este capítulo sobre a história do património permite concluir que as instituições responsáveis por operacionalizar as políticas do património estão condicionadas pelo paradigma anterior de conservação e preservação (Duarte,

2010). Assim, diante das dificuldades em colocar os princípios da Convenção do PCI em prática, a tradição de cuidar do património de “pedra e cal” prevalece nas práticas contemporâneas. Em minha opinião, é por isso necessário ampliar o debate e revisitar os métodos e as práticas do património relacionadas com a dimensão imaterial do património, em específico no que concerne às práticas musicais.

Relativamente às indústrias do património, estas têm um papel decisivo no desenvolvimento das nações enquanto motores económicos. Mas, se não forem considerados todos os impactos, podem surgir consequências sociais, culturais, políticas e económicas indesejadas, como por exemplo, o facto das comunidades detentoras e praticantes de culturas patrimonializadas serem excluídas dos impactos positivos decorrentes destes processos. Assim, o objetivo deveria ser atingir um equilíbrio entre o aumento da participação da comunidade nas práticas patrimoniais, um desenvolvimento económico sustentável e a transmissão criativa do património.

Conclui-se, portanto, que apesar da noção do PCI ser extremamente complexa pelas suas implicações, originando inúmeras questões sobre a sua operacionalização, o PCI constitui-se num campo de investigação que suscita muitos estudos de acompanhamento ao seu desenvolvimento, o que permite o aperfeiçoar de fraquezas e o fortalecer de impactos positivos. No caso da relação entre o PCI e as práticas musicais, as práticas patrimoniais são ainda recentes e, como desenvolverei no capítulo 3, as conclusões de trabalhos de campo sobre os impactos referem-se a estudos de caso realizados a partir de pequenas amostras de processos de patrimonialização que se manifestaram de grande dimensão. Os discursos e as práticas da criação de patrimónios possuem um interesse primeiramente produtivo. Ao reformular as formas locais de cultura como recursos ou fontes renováveis que necessitam de gestão, a patrimonialização fornece uma estrutura normativa e ética para a intervenção do Estado em novas e valiosas áreas da prática cultural. O projeto de criação de património representa, portanto, uma intervenção significativa, em que as consequências e os impactos vão para além da análise dos dados burocráticos oficiais.

Capítulo 2. – O fado na consolidação do projeto de cultura nacional

Neste capítulo começo por apresentar as teorias sobre a relação entre a música e a identidade nacional em que se baseia esta investigação. No presente estudo de caso, o processo de construção musical da nação portuguesa decorreu através da folclorização.

Numa segunda parte do capítulo, apresento alguns dos debates que circunscreveram o período de construção do fado como canção nacional portuguesa, com o intuito de refletir sobre a constante ampliação da produção, distribuição e consumo de fado. Procuro destacar o encontro desta prática musical com o Estado nacional português. Na terceira parte, destaco a institucionalização do fado através da criação do Museu do Fado.

Para concluir, pondera-se sobre o encontro entre as práticas musicais e o património, com o propósito de perceber as interações existentes entre o património, a música e a identidade cultural nas sociedades contemporâneas.

2.1. Nacionalização da música: o património e a música

Nesta secção procuro compreender como a música é particularmente maleável e se adapta às construções dos projetos culturais de um Estado-nação, com base principalmente na obra do etnomusicólogo Philip Bohlman (2011). Esta demonstração é central para os objetivos deste capítulo, em que identifico alguns episódios na consolidação do fado como música nacional de Portugal.

Início esta reflexão sobre a música nacional atendendo à institucionalização da música portuguesa através do folclore. Conforme foi apresentado no capítulo 1, no contexto histórico em que foram criadas as políticas patrimoniais, durante a formação do Estado-nação moderno, procurou-se discernir como as culturas musicais eram praticadas e poderiam ser ativadas como património nacional. O discurso do nacionalismo musical na Europa decorreu através de uma intensa retórica de análise e historização das tradições musicais que permitiram elaborar discursos de especificidade de cada cultura nacional.

O surgimento do nacionalismo musical pode ser visto dentro do contexto mais amplo dos conceitos sobre "povo" e cultura nacional. Segundo Sean Stroud (2008), foi o filósofo alemão Johann Gottfried Herder (1744-1803) que ficou creditado por popularizar a teoria de que uma comunidade rural, isolada e protegida da corrupção das capitais, estaria possibilitada a corporizar a identidade característica das culturas nacionais. Segundo a teoria apresentada por J. Herder, as tradições orais dos camponeses continham a alma ou a essência de uma nação, e qualquer unidade cultural nacional deveria ser fundada nestas. Enquanto as teorias de J. Herder proliferavam, o estudo do folclore foi apropriado pelas recém-criadas nações como símbolo do nacionalismo e de identidade nacional. Importa referir que, numa primeira fase, os estudos folcloristas estiveram delimitados à literatura e à tradição oral. A partir do final do século XIX, deu-se o alargamento do campo de estudos folclóricos a outras áreas, incluindo a arte popular e a música.

Para Philip Bolhman (2011), o nacionalismo musical é comumente considerado um movimento que se iniciou na Europa durante a segunda metade do século XIX, e que buscou inicialmente compilar a música praticada no território da nação. Em seguida, a música nacional foi concebida a partir de uma imagem da nação, ou seja, foi escolhida pelo esforço de representar algo essencial sobre a nação. Esta situação procurava que todos os que vivessem na nação pudessem se reconhecer de maneira básica na música nacional. É importante ressaltar que a essência da nação é pensada e teorizada antecipadamente, isto é, o caráter nacional existe num período anterior à sua imaginação através da música. Neste sentido, Bolhman (2011: 89) afirma que “todas as nações possuem uma música nacional, quer os seus músicos saibam ou não”. Entretanto, o fator mais importante a saber sobre as músicas nacionais está na relação que estas estabelecem entre a música, a nação e a história da nação. Para o historiador Sérgio Campos Matos (2008), a escrita da história no século XIX em Portugal é marcada pela construção de uma identidade nacional. O potencial da música nacional está na possibilidade de cantar esta história. Ao levar a nação para o palco para cantar as suas tradições, inventadas ou não, a música nacional procurou integrar os diferentes grupos que fazem parte da comunidade

imaginada para cantar a nação em uníssono, como se tratasse da “realização física repercutida da comunidade imaginada” (Anderson, 2012: 197).

Assim, por intermédio de um processo de simplificação e de escolha, procura-se definir qual a música capaz de representar esta ideia concebida da nação. Para Bolhman (2011: 58), “o uso da música para dar forma à nação é consciente, e (...) aqueles que se dirigem à música para construir esta imagem, assim o fazem porque reconhecem o poder da música para engrandecer a imagem da nação”.

O processo de institucionalização da cultura musical, isto é, a estreita aproximação das práticas musicais realizadas dentro do território nacional com instituições que zelam pela cultura e a instrumentalizam para os mais diversos fins, foi uma característica na consolidação dos Estados nacionais durante o séc. XX. Foi com o advento do liberalismo em Portugal que surgiu a necessidade de se refundar a nação (Torgal *et al.*, 1996). Esta refundação traduziu-se num apelo de regresso às origens, baseado no estudo da cultura popular e materializado nos monumentos históricos. Foi, portanto, neste período de revoluções liberais que se construiu o nacionalismo português moderno. Apesar de possuir já os fundamentos da nacionalidade, só então se acelerou o processo que levou à transformação do Estado, de tipo Antigo Regime em Estado-nação. Em Portugal, um país de dimensões pequenas e com um poder central que exerceu forte controle sobre todo o território, a relação dos institutos de regulação das políticas culturais públicas com as práticas culturais é de forte influência⁴ (Corte Real, 2002). É igualmente neste período de revoluções liberais que o património nasce em Portugal na sua vertente legal, tendo-se iniciado a criação das primeiras legislações e listas de classificação dos patrimónios nacionais do Estado-nação português.

De acordo com Manuel Sobral (2012), a imaginação nacionalista portuguesa desenvolveu-se principalmente em dois campos: história e etnografia. A relação da música na construção de um Portugal musical (Sardo, 2009) é coincidente com os estudos de música nacional e nacionalista propostos pelo etnomusicólogo Philip Bohlman (2011).

⁴ Data de 1836 a publicação do documento que criou a Inspeção Geral dos Teatros e Espetáculos Nacionais, que teve como primeiro inspetor Almeida Garrett.

Assim, Portugal insere-se dentro de uma prática comum europeia do final do século XIX. Na busca da “autêntica” música portuguesa, realizou-se inicialmente a recolha de canções praticadas no território e, num segundo momento, a partir da invenção do fonógrafo e de meios para a gravação e registro das músicas, procurou-se criar um acervo sonoro da nação.

O primeiro trabalho de recolha de canções folclóricas a ser publicado em Portugal é o de Adelino António Neves e Melo que publica, em 1872, “Músicas e canções populares coligidas da tradição”. Em 1893, César das Neves e Gualdino Campos publicaram três volumes do “Cancioneiro de Músicas Populares”, sendo esta obra a primeira a cobrir todo o território português. Estas canções foram recolhidas e depois publicadas em forma de pautas musicais com a devida letra da canção a acompanhar. As músicas foram arranjadas para a sociedade burguesa de então interpretá-las ao piano e canto. De acordo com Sardo (2009: 417), os primeiros estudos sobre a música foram “marcados por uma postura eminentemente romântica e por uma visão igualmente romantizada sobre o país” e “aparecem sob a forma de transcrições musicais, e remetem especialmente para um Portugal rural, procurando formas «arcaicas» de música e traduzindo-as para um público mais erudito”.

A ponte entre esta primeira visão romântica de final do século XIX para uma postura marcadamente ruralista do Estado Novo, foi assinalada pelos trabalhos de campo de Armando Leça que, segundo Susana Sardo (2009: 432), tornou-se numa “espécie de etnomusicólogo oficial do Estado Novo”. Armando Leça foi o responsável por consolidar a construção do nacionalismo musical em Portugal, e a sua importância está relacionada com a formação de um pensamento português sobre a música popular que permanece até hoje em muitos contextos, principalmente em instituições folclóricas como, por exemplo, os ranchos folclóricos (Sardo, 2009: 434).

É interessante apontar que Armando Leça fez oposição à identificação do fado como canção nacional de Portugal. Leça publicou um ensaio intitulado: “O fado no cancioneiro português” dentro do livro “Da Música Portuguesa” para combater o estatuto recente que o fado vinha recebendo: “Uma raça que tem um cancioneiro assim tão

fecundo, tão seu, não se limita a uma canção urbana, não carece de um cantar que tem por autor e intérprete o fadista” (Leça, 1942: 57). Ao longo de toda sua vida, Armando Leça procurou combater o fado como canção nacional: “Portugal (...) não pode ter como instrumento simbólico uma guitarra fadista, mas sim uma viola ou um cavaquinho florido” (Leça, 1942: 55).

O que importa salientar nesta polémica levantada por Armando Leça é que o género musical do fado era somente uma das muitas práticas musicais realizadas em território português e a sua escolha como música nacional não foi uma consequência natural, mas um processo ativo não isento de contestações e polémicas. Neste primeiro período de procura e definição dos contornos de uma música que identificasse a identidade portuguesa, o fado não tinha lugar devido ao seu carácter eminentemente urbano.

2.2. Fado ou chula, afinal qual é a verdadeira canção nacional de Portugal?

O fado como género musical ultrapassa a simples distinção de uma prática cultural musical, e enquanto música nacional possui uma história singular de relação com o Estado-nação português no século XX. Nesta secção, faço uma seleção de momentos que resinificaram e legitimaram culturalmente o género, a ponto de lhe dar o estatuto de canção nacional. Não estou à procura de saber se o fado é, ou não, a canção nacional, mas sim, procuro identificar os esforços constantes para promoção deste género musical. O que pretendo compreender é como é que um género musical de origem associada a grupos marginais, tais como criminosos, prostitutas, marinheiros, desempregados e vagabundos de bairros periféricos da capital, se ajusta à norma cultural de um regime ditatorial para se legitimar como símbolo da cultura e da identidade nacional portuguesa. Nesse sentido, argumento que o Estado-nação, as indústrias culturais e os músicos não devem ser considerados entidades estáticas em narrativas de apropriação ou de resistência na consolidação de um projeto de política cultural nacional. O processo histórico sociocultural de negociação em que estão envolvidos estes atores sociais são muito mais complexos e dinâmicos do que o que esta subsecção do capítulo permite desenvolver.

Em 1962, a FNAT, Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho, editou o livro “A Chula. A Verdadeira Canção Nacional”, de Fernando de Castro e Pires de Lima. No prefácio deste livro, Mário de Sampaio Ribeiro, um dos musicólogos mais influentes do regime, levantou mais uma vez a questão: “A chula é cem por cento portuguesa e, por isso, a verdadeira canção nacional, embora não seja a única. Graças a Deus temos outras, embora nenhuma delas sejam a que todos falam...” (citado por Corte-Real, 2002: 247). A chula é um género musical e coreográfico associado ao Noroeste de Portugal e à região do Minho e do Douro. De acordo com o autor do livro, Fernando de Castro e Pires de Lima, a chula não teria sofrido influência de outras músicas nacionais e, portanto, seria a verdadeira canção capaz de representar a nação portuguesa. Por oposição, o fado tem a sua origem associada às influências afro-brasileiras (Tinhorão, 1998; Pais *et al.*, 2005; Pais, 2012; Bastos, 2007) que, assim como outros géneros musicais, tem origem na triangulação entre Portugal, Brasil e África. O que busco ressaltar com a questão colocada no título desta secção é o carácter de negociação implícito na consolidação de um género como canção nacional.

Os estudos académicos sobre música e identidade argumentam que a identidade nacional é parcialmente enquadrada e simbolicamente mediada pelas diversas políticas, estruturas institucionais e *media* de cada país em particular (Corona e Madrid, 2008). É na interface entre estas influências, mediatizadas e centralizadas, com a produção e o consumo doméstico que é representado um importante foco para o estudo da identidade nacional e da música (O’Flynn, 2007). A possibilidade de interpretação de um sentido histórico sobre um género musical deve ter em consideração a intersecção entre as diversas etapas de circulação da música em sociedade, sendo elas a produção, a distribuição e o consumo. Estes três momentos analisados em conjunto permitem a compreensão da música como um meio para a representação e negociação de identidades, dentro de contextos sociais específicos (Corona e Madrid, 2008).

A complexa relação entre o fado e o projeto de cultura nacional está relacionada com o poder atribuído à música nacional para carregar e articular significados e valores. Ao se fazer ouvir através do ato de apresentação, o fado coloca em circulação estes

sentimentos enquanto narrativa da nação portuguesa e construção da identidade nacional. Para João Carvalho (1996: 6), “a música, como forma de comportamento expressivo, permite a invenção de uma narrativa histórica nacional cuja autoridade compreensiva é afirmada através de ritual, e através da sacralização de acontecimentos icónicos escolhidos, e repetidos, bem como da sua nostalgia, e saudade da repetição”. A música nacional elabora uma imaginação sobre a nação ao cantar os episódios de sua história e ao recontar os mitos de uma nação. Para Gray (2013), a obsessão pelos discursos de origem do fado dão a conhecer a maneira como a história pós-colonial do império perdido português é repensada e como se atua para redefinir o lugar de Portugal à margem da Europa.

A obra do musicólogo Rui Vieira Nery (2012b: 359-372), em conjunto com o artigo da etnomusicóloga Kimberly Holton (2006), constituem a base historiográfica para o desenvolvimento desta secção. Segundo ambos os autores, a produção académica sobre o fado é tardia. Rui Vieira Nery sugere que podem ser indicadas diversas razões para a pouca atenção académica ao fado, tais como os investigadores relutarem investigar o fado pela sua associação estigmatizada a uma marginalidade socioeconómica e, mais tarde, devido à sua ligação ao regime salazarista; o fato de muitos fadistas e músicos se recusarem a colaborar com investigações académicas; e por último, devido ao desenvolvimento tardio das disciplinas de antropologia e etnomusicologia nas universidades portuguesas. O primeiro livro publicado que apresenta uma história do fado foi escrito por Pinto de Carvalho, em 1903. A forma e o estilo literário desta obra parecem ter estabelecido um modelo para se escrever sobre o fado e os fadistas. Este modelo inspirou a escrita de outras obras de referência: o livro “Ídolos do fado”, de 1937, de Victor Machado (Machado, 1937) e o livro “O futuro da saudade”, de Manuel Halpern (2004), que trata sobre o chamado “novo fado”. O estilo deste modelo consiste em listar e descrever individualmente cada fadista, dentro de um discurso semelhante e através de curtas biografias, em que são mencionadas algumas etapas recorrentes na carreira dos fadistas: a profissionalização, os concursos ganhos, algumas digressões, as suas qualidades dentro da tradição e sugestões das melhores interpretações.

Ao longo do século XX, o fado foi, num primeiro momento, permitido e, depois, instrumentalizado com vista à propaganda do Estado Novo. Após a queda do regime houve um período de ostracismo, mas já no final do século XX voltou a aumentar significativamente a produção, distribuição e consumo de fado. Neste grande arco histórico importa destacar a amplificação do significado do género do fado como uma música dos bairros típicos de Lisboa para a difusão por todo o território português e além. Nesta secção, portanto, o foco da investigação está em destacar como ocorreu a ampliação da distribuição do fado.

Benedict Anderson (2012: 111) chamou a atenção para a vernaculização de um novo material impresso para a constituição da comunidade imaginada, as partituras musicais. Destaco, portanto, o comércio de partituras de fado para piano em conjunto com a adoção do fado como género musical para o teatro de revista e operetas (Nery, 2012b), como um primeiro momento da expansão do fado. A escolha do género musical do fado foi um atrativo que contribuiu para delinear um público para o teatro de revista. Neste contexto histórico da viragem do século XIX para o XX, assiste-se a transformações relacionadas aos lugares onde se cantava o fado, progredindo, na época de ambientes populares e outros mais marginais, para se instalar em salões domésticos da aristocracia e da burguesia ou em salas de espetáculos. A popularidade do primeiro filme sonoro português “A Severa”, de 1931, deveu-se, sobretudo, ao tema e à música centralizados no universo do fado e à importância desta música enquanto narrativa de uma portugalidade (Marinho e Sardo, 2012). “A Severa” é um romance escrito por Júlio Dantas, de 1901. Este foi apresentado nos palcos do país por companhias de teatro de revista e aborda a personagem histórica da prostituta Severa. Tanto o livro, como o teatro de revista, assim como o filme, contribuíram para torná-la na figura mais mitológica do universo fadista.

Entretanto, é inegável que a maior contribuição para a ascensão e divulgação do fado como canção nacional portuguesa ocorre a partir do desenvolvimento da rádio e da indústria fonográfica, na década de 1930 (Holton, 2006). É interessante notar que a primeira gravação de fado a tornar-se conhecida foi produzida no Porto, segundo o colecionador e responsável pela editora “Tradisom”, José Moças. O registro foi feito por

William Sinkler Darby, um engenheiro de som britânico, que passou pelo Porto em Novembro de 1900 durante uma viagem pela Europa ao serviço da editora Gramophone, atual EMI, para testar a tecnologia criada por Émile Berliner que usava o princípio do fonógrafo para gravar discos de goma-laca, mais resistentes do que os cilindros de cera.. Posteriormente a editora Valentim de Carvalho destacou-se na indústria fonográfica pela distribuição de fado. Nesta época, os discos eram ainda artigos de luxo e as emissoras radiofónicas desempenharam um papel fundamental na divulgação e fixação do fado por todo o território. Para Rui Vieira Nery, a estreia da fadista Maria Teresa Noronha na Emissora Nacional, em 1939, teve “consequências decisivas na difusão definitiva do gosto do fado à escala nacional” (Nery, 2012a: 65).

Entretanto, no final da década de 1930 surgiu uma grande polémica em torno do fado. Luís Moita proferiu pela Emissora Nacional oito palestras com o título “O fado: canção de vencidos”. As palestras foram reunidas e publicadas em livro (Moita, 1936). O objetivo de Luís Moita, assim como fora o de Armando Leça, era combater a crescente identificação do fado como canção nacional. Porém, estas palestras em conjunto com o livro despertaram uma onda de reações a favor do fado e tiveram como resposta a publicação da obra já mencionada “Ídolos do fado”, de Victor Machado (1937). Ao escrever a favor do fado e ao descrever a biografia dos fadistas, Victor Machado está preocupado em demonstrar que o género musical não está mais relacionado com o mundo suburbano onde nasceu. É importante mencionar que esta não foi a primeira grande polémica que dividiu os intelectuais para posicionarem-se contra ou a favor do fado como canção nacional. Em 1904, Alberto Pimental escreveu “A Triste canção do Sul, subsídios para uma história do fado”. Esta polémica gerou igualmente reações a favor do fado, como por exemplo: “O fado e os seus censores: crítica aos detratores da canção nacional”, de Avelino de Sousa. O livro foi publicado em 1912 e consistiu na compilação de artigos publicados no periódico “A Voz do Operário”. A publicação de revistas especializadas e de semanários foram igualmente importantes na defesa sistemática do fado como canção nacional, como por exemplo: “A canção nacional: O fado”, “Revista Guitarra de Portugal” e “Canção do Sul” (Mangorinha, 2014). O importante a reter destes debates é

que ocorreram entre a intelectualidade na imprensa portuguesa. Os fadistas e os músicos foram meros observadores destas polémicas e as suas opiniões não foram divulgadas, ao inverso do que aconteceu com o amplo alcance desta elite da intelectualidade de imprensa. O debate do tema sobre se o fado deveria, ou não, ser a canção nacional, e quais os seus defeitos e qualidades, é realizado pelos que pensam, mas não praticam o fado.

A ampliação da divulgação do fado através da rádio e da indústria fonográfica e do cinema encontram em Amália Rodrigues a sua expressão máxima. A importância de Amália está relacionada com o seu papel de celebridade, como o maior mito do fado e, segundo alguns, como uma personificação do fado (Halpern, 2004: 47). A primeira gravação da fadista ocorreu durante uma digressão, em 1944, no Rio de Janeiro, Brasil. O seu sucesso na capital brasileira, seguida de uma digressão em Paris, fizeram da cantora um ícone com interesses para representar a imagem de Portugal no exterior. Amália Rodrigues foi uma estrela do fado divinizada por seus fãs, denominados por Gray de “amalianos” (Gray, 2013). Amália é a única figura pública representativa do entretenimento e das artes do espetáculo sepultada no Panteão Nacional português. Junto com a poetisa Sophia de Mello Breyner Andresen, são as únicas mulheres aí sepultadas. O Panteão Nacional foi inicialmente projetado pelos liberais radicais no poder, em 1836, para “panteonizar” figuras ilustres portuguesas. A sua inauguração oficial deu-se com a transladação dos restos mortais de Luís de Camões e de Vasco da Gama, em 1880 (Matos, 2008: 43).

Para melhor perceber o alcance da popularidade de Amália é preciso analisar a sua relação com o cinema português. Entre 1947 e 1965, a fadista participou como atriz principal em sete filmes e contou com diversas participações em outros filmes (Batista, 2009). Desta produção cinematográfica destaco os dois primeiros filmes que obtiveram maior impacto na construção do mito Amália. Em 1947, estreavam “Capas Negras”, do diretor Armando Miranda, e “Fado, História d’Uma Cantadeira”, do diretor Perdigão Queiroga. Ambos os filmes alcançaram um enorme sucesso de bilheteria. O filme “Capas Negras” destaca-se por quebrar os recordes de permanência em cartaz durante 22 semanas. “Fado, História d’Uma Cantadeira”, filme em que Amália, como protagonista,

interpreta o papel de uma fadista humilde, personagem esta que se confunde em parte com a própria vida de Amália, ficou 15 semanas em cartaz e foi posteriormente o primeiro filme exibido pela empresa estatal de Rádio e Televisão de Portugal (RTP), em 1957. Foi também com este último papel que Amália ganhou o prémio de melhor atriz do ano, conferido pelo Secretariado Nacional de Informação (SNI). Em todos os papéis que representou, Amália foi chamada a representar o papel de fadista. Segundo Batista (2009:14), toda a produção cinematográfica da fadista “está no centro de fato do processo que transformou Amália numa das maiores figuras públicas portuguesas do século passado, e não apenas no domínio estrito do *show bizz*”. O fado esteve quase sempre presente na produção filmográfica portuguesa durante as décadas de 30 e 40 do século XX, “produzindo sucessos de audiência que depois alimentavam a indústria discográfica, a rádio e também o comércio editorial de partituras” (Sardo, 2009: 452).

Todos estes meios de comunicação de massa, como por exemplo, o teatro de revista, a rádio, a indústria fonográfica e o cinema, contribuíram para uma maior divulgação do fado. Contudo, o mais importante fator na história do fado, que transformou a prática, ocorreu com a consolidação das casas de fado. De referir que o mesmo processo ocorreu em Espanha de Francisco Franco que procurou nacionalizar o flamenco ao criar as “*Peñas Flamencas*”, como casas de espetáculos para músicos e para baile flamenco, em Madrid. Na capital de Portugal, em Lisboa, as casas de fado possibilitaram que os fadistas pudessem encarar a música numa perspetiva económica. O Decreto-Lei nº 13.564 de 6 de maio de 1927, determinou a obrigatoriedade de posse de carteira profissional para se apresentar em espaços públicos. Este decreto tinha o intuito de, através da regulamentação, controlar e censurar a atuação em público. Com base nesta mesma ideia, foram proibidas as serenatas e os fados noturnos. Segundo a diretora do Museu do Fado, Sara Pereira (2008: 96), “impunham-se, assim, significativas mutações no âmbito dos espaços performativos, no modo de apresentação dos intérpretes e nos repertórios cantados”. As famosas casas de fado que surgiram na década de 1930 reforçam a cristalização do fado como um produto turístico. Esta divisão marca igualmente uma separação entre o fado de Lisboa e o fado de Coimbra, pois os músicos e fadistas de

Lisboa foram obrigados a profissionalizarem-se através das casas de fado e da nascente indústria cultural. Relativamente aos músicos e fadistas de Coimbra, estes continuaram associados ao universo das tunas académicas. Em outro sentido, o trajeto da profissionalização do fado de Lisboa consolida a diferença dentro do universo fadista: entre o fado amador e o fado profissional.

A transformação do fado em espetáculo mudou o papel social desempenhado pelo género, assim como a relação com o público. José Machado Pais (2012: 13), ao referir-se ao longo processo de subjugação de um tipo de fado ao novo regime e à sua utilização como canção nacional, considera que “«o fado típico» se constitui como um estilo evidentemente artificial, mas, para ter eficácia simbólica, precisou de ser encarado como tradição”. Entretanto, de acordo com Sardo (2009), a conformação ao Estado Novo teve como custo o fato de o fado perder a sua “faceta irreverente e de crítica política social, para se refugiar em temáticas bucólicas, saudosistas e passadistas, algumas das quais se enquadravam perfeitamente na mensagem política que o Estado Novo pretendia consolidar” (Sardo, 2009: 451). As décadas posteriores de 1950 e 1960 marcam a consolidação oficial do fado como canção nacional. Bolhman (2011: 51) escreve que no pós-guerra houve uma ainda maior aproximação entre a música nacionalista e os Estados-nações. Diante da situação do regime ditatorial em Portugal ter de se auto inventar para se manter no poder, verificou-se um acentuado investimento neste género musical e na sua capacidade de narrar a nação portuguesa.

Um fator de destaque para a consolidação das músicas nacionais, foi a ideia de uma competição nacional, este modelo de competição foi um padrão utilizado pelas diferentes nações da Europa. Em Portugal, esta competição nacional de música, relacionado com a prática do fado, foi denominada por a “Grande Noite do Fado”, inaugurada em 1951, por uma iniciativa da Caixa de Previdência dos Profissionais da Imprensa de Lisboa, e projetou muitos novos cantores. Deste modo, promoveu o fadista como profissional, numa deslocação das tabernas para as casas de fado e para as grandes salas de espetáculos nacionais e internacionais (Sardo, 2009: 453). A cidade do Porto também passou a ter uma “Grande Noite do Fado do Porto” anualmente, a partir de 1995.

O fado como prática musical plural sempre manteve um forte caráter de confronto ao Estado Novo, denominado por “fado às portas fechadas”, em que se cantava contra as formas de poder instituído. Os estudos académicos realizados no começo do século XXI sobre o fado têm revelado uma outra faceta do fado. Segundo Paulo Lima (2004), houve um subgénero de “Fado Operário no Alentejo” e outro subgénero de fado anarquista de que é exemplo a figura fadista do pseudónimo John Black. O fato da censura procurar moldar o fado evidencia a popularização do género que, apesar das diretrizes e dos interesses culturais da época, desenvolvia-se em diferentes camadas e grupos sociais da sociedade portuguesa. A aceitação e a conformação das práticas culturais da intitulada “política do espírito”, elaborada por António Ferro, demonstram o vigor do fado como prática cultural que, mesmo moldado pelo regime, sempre esteve presente e resistiu às primeiras censuras do Estado Novo. Para Gray (2013: 103-104), o que garante a força e permanência do fado reside na sua ambiguidade política, pois o fado foi, simultaneamente, a canção do regime e uma canção de resistência. De acordo com a mesma autora, esta capacidade maleável e efémera da música permite que ela seja um veículo para diferentes opções políticas e diferentes concepções de mundo (Gray, 2013).

Entretanto, o fado sofreu um impacto após a revolução de 25 de Abril de 1974 que destituiu o antigo regime ditatorial. O fado, devido à ligação com o Estado Novo, ficou estigmatizado e foi preterido pelos novos atores sociais do pós-revolução. Neste sentido, houve uma queda de popularidade e de prestígio cultural do género, e muitas casas de fado foram fechadas. De referir também que Amália foi ostracizada, recebendo constantes acusações de apoio ao regime.

Em 1986, Portugal aderiu à Comunidade Económica Europeia (CEE) e em 1987, o Presidente da República, Mário Soares, refere uma futura transformação urbana de Lisboa enquanto capital, em que há um novo rumo redescoberto, voltado para a Europa em vez das colónias. A partir da década de 1990, o fado, que se encontrava caído em esquecimento cultural e comercial, voltava para o centro da corrente dominante de produção cultural com a fadista Mísia que incorporou as ferramentas do mercado da indústria pop mundial para o universo do fado (Halpern, 2004). Este período cunhou o

termo “novo fado” numa tentativa de traduzir o fado para “uma semântica mais próxima dos nossos dias” (Halpern, 2004: 21).

Em 1991, Portugal foi selecionado como país-tema para o festival Europália. Este é um festival de arte realizado em Bruxelas, na Bélgica, que a cada dois anos celebra o património cultural de um país convidado. Durante três meses foram realizadas exposições, colóquios, espetáculos de teatro, música, dança, cinema, lançamentos de livros e discos, entre outros. A parte musical do festival dedicou especial atenção à divulgação da guitarra portuguesa e do fado. De salientar que devido aos seus concertos no Europália, o grupo Madredeus ganhou uma nova e promissora carreira internacional. O musicólogo Rui Viera Nery, junto com Paulo de Castro, editou um livro comissariado para a Europália 91 sobre a música erudita portuguesa, intitulado por “Sínteses da Cultura Portuguesa: História da música” (Nery e Castro, 1991).

Contudo, o ponto de inflexão na construção de uma revivificação musical do fado ocorreu em 1994, ano em que Lisboa foi Capital Europeia da Cultura. Inicialmente a data destinada a Lisboa seria o ano de 1996, mas a ânsia por participar no Programa de Capital Europeia da Cultura, levou a que os delegados portugueses fizessem um lobby para que a data coincidisse com os 20 anos da queda do regime autoritário (Holton, 1998). Houve, portanto, uma troca com a cidade de Copenhague para que o evento se realizasse no ano de 1994. A participação ressaltou a nova posição cultural de Portugal, livre de suas fronteiras coloniais, e agora com as fronteiras abertas para a Europa. Nesta nova imagem para a Europa, o fado foi escolhido como o maior destaque musical da cidade.

Inúmeras cidades de toda a Europa e também de Portugal, apostaram em eventos culturais de prestígio, como estratégia de regeneração física e funcional da cidade, e também como estratégia de reconstrução e projeção de uma imagem de marca da cidade⁵ (Correia, 2010; Cohen, 2012). Este fenómeno ficou conhecido por *city branding*, isto é, uma renovação simbólica e de transformação urbana através de um projeto político-cultural de criação de novas identidades para distinguir as cidades.

⁵Em Portugal, outras cidades foram Capital Europeia da Cultura: Porto, em 2001, e Guimarães, em 2012.

No âmbito do Programa de Capitais Europeias da Cultura, a cidade de Lisboa recebeu investimentos em 1994 e possibilitou um encontro do fado com a academia. O “Projecto fado” foi liderado por quatro académicos que formaram o núcleo de estudos académicos dedicados ao género, são eles: Rúben Carvalho; Joaquim Pais de Brito, o diretor do Museu Nacional de Etnologia (MNE); a etnomusicóloga Salwa Castelo-Branco e o sociólogo António Firmino Costa. A exposição “Vozes e Sombras” no MNE, em Lisboa, marcou uma nova fase do uso cultural do fado. Holton (2002) considerou este um momento de redescoberta do fado pelos museus e pela nação. Dois anos de pesquisa tinham precedido a montagem dessa exposição sobre o fado no MNE (Brito, 1994). Rúben de Carvalho, presidente da Divisão de Música Popular aproveitou a oportunidade oferecida pela Capital Europeia da Cultura para realizar o projeto de “estudar o fado como a canção popular de Lisboa (...)”. Devido à sua densidade e história, o fado merecia acima de tudo, ser estudado” (Rúben Carvalho, citado por Holton, 2002: 117). Para o mesmo ano foi financiado um filme do diretor alemão Wim Wenders, intitulado “*Lisbon Story*”. Este filme proporcionou uma projeção internacional ainda maior à música do conjunto Madredeus, e divulgou uma imagem sonora da cidade de Lisboa associada ao “novo fado”.

O falecimento da fadista Amália Rodrigues, em 1999, marcou o fim de uma era e operou uma comoção nacional que significou uma espécie de redenção do género do fado (Gray, 2013: 180). Com o fim do século XX e a acentuação da globalização, a produção, distribuição e consumo de fado, começam proporcionalmente a tornar-se globais. A partir do início do século XXI, o fado alcançou uma destacada posição no mercado da *World Music*, através do qual tem sido projetada uma imagem de portugalidade na comunidade internacional, e assim se potencia, por um lado, a dinamização da produção de mais artistas e, por outro, uma economia do turismo cultural relacionada à prática das casas de fado. Desde o “novo fado” que se assiste a uma diversa cultura de fado a conviver simultaneamente em Portugal e a uma consequente fragmentação e pluralização de subgéneros de fado. Assim, o fado tradicional é somente mais um género, num amplo leque de outras práticas fadistas, como por exemplo, o fado-ópera, o fado-eletrónico e até

mesmo o fado-metal. O género musical do fado é uma prática plural e diversificada, praticada também além-fronteiras nacionais, o que faz com que não exista uma prática única de fado. Mesmo o fado hegemónico de Lisboa é uma prática que mantém uma grande diversidade entre si.

Para a maioria do público, o contato com o fado dá-se através da distribuição dos produtos da indústria cultural, como por exemplo, as reproduções de áudios e vídeos, o suporte material ou através da internet. O público frequentador de tascas de fado amador, ou de fado profissional nas casas de fado, é relativamente pequeno se comparado com a distribuição alcançada pela indústria fonográfica. Contudo, em contraponto ao fado internacional da indústria fonográfica coexiste uma prática cotidiana de se cantar e vivenciar o fado realizada nas tascas das principais cidades de Portugal (Neves e Leite, 2015).

Como procurei demonstrar nesta secção, uma identificação naturalizada da portugalidade com o fado não faz jus à longa história por trás desta identificação. Assim, os episódios destacados nesta investigação podem ser considerados como parte de uma história a contrapelo do fado. O que está em causa com o processo de patrimonialização do fado é a mobilização do passado, através de um uso seletivo da história do género musical, para assim satisfazer um discurso autorizado do património. Esta reinterpretação da história do género, revitalizado e transformado por indivíduos no presente, é uma característica comum da revivificação musical. Faz parte da lógica do património, tanto relembrar, quanto esquecer.

2.3. Museu do Fado, a institucionalização do fado

O principal passo dado para a consolidação da nova institucionalização do fado foi dado com a criação do museu Casa da Guitarra Portuguesa e do Fado, ainda em 1994, durante o Programa Capital Europeia da Cultura. Entretanto, somente em 1998, o Museu do Fado foi instalado em um antigo edifício industrial e um dos maiores de Alfama. O fato deste edifício estar na posse da Câmara Municipal de Lisboa viabilizou a

concretização da sua reabilitação (Ramos, 2011). No ano em que Lisboa sediou a Exposição Internacional de Lisboa de 1998, mais conhecida por EXPO 98, inaugurava-se o Museu do Fado. Segundo Bohlman (2011: 16) “ao comemorar seus heróis, os grandes compositores e os artistas cuja maestria transmitiu a história da nação para o mundo, os filhos e filhas favoritas cujas conquistas adquiriram proporções míticas” um museu de música nacional conta-nos muito sobre a nação e a sua forma de nacionalismo. Para Bohlman (2011: 17), a representação da música dentro de um museu de música nacional revive o passado e o apresenta ao presente, “comemorando a passagem entre o mito e a história e reforçando os laços entre a nação e o nacionalismo”.

O Museu do Fado incorporou desde a sua implementação os testemunhos materiais relacionados as práticas de fado, dentre “distintas coleções de periódicos, fotografias, cartazes, partituras, instrumentos musicais, fonogramas, trajes e adereços de atuação, troféus, medalhística, documentação profissional, contratos, licenças, carteiras profissionais, entre inúmeros outros testemunhos” (Pereira, 2008: 17). O fado como género musical, cuja a história havia sido sempre não oficial, começou a acumular histórias oficiais sob a forma de textos académicos, arquivos gravados e uma crescente institucionalização através do Museu de Fado de Lisboa (Gray, 2013). Em representações oficiais da história do fado, os fadistas profissionais e instrumentistas, particularmente aqueles que têm uma carreira na indústria gravada, figuram sempre como os principais atores. A prática amadora continua a ser desprivilegiada em relatos históricos, em exposições populares ou na imprensa, apesar de sustentar um mito de autenticidade do género como um todo.

O Museu do Fado suscita posições muito variadas sobre o seu papel para a comunidade fadista. No estudo de mestrado de Cristina Baldoegas (2013: 110), esta concluiu o seu trabalho com a seguinte constatação: “a comunidade encara o Museu do Fado de duas formas: se, por um lado, alguns membros da comunidade consideram que o museu cumpre com as suas funções, promovendo e valorizando o fado, permitindo também que se saiba a sua história e o modo como evoluiu até aos dias de hoje, outros consideram-no bastante elitista, na medida em que se encontra demasiado ligado a certas

personalidades, apresentando apenas algumas casas de fado, privilegiando alguns segmentos, difundindo assim uma visão incoerente do meio”.

2.4. Património, música e identidade

Os estudos de música e a sua relação com a construção de identidades é um dos principais tópicos da etnomusicologia (Bohlman, 1988; Frith, 1996; Sardo, 1998; Rice, 2007; Born 2011). A ênfase e o poder que a identidade desempenha só podem ser compreendidos relativamente ao aumento do fluxo cultural transnacional pela globalização. Esta fluidez tem vindo a exaltar uma forte afirmação do local diante do global, ao contrário da tendência que teorizou sobre a globalização como uma imposição de homegeinidade (Inda e Rosaldo, 2002).

Portanto, tendo em atenção este contexto mais amplo, e a partir de uma perspetiva contemporânea, proponho uma reflexão sobre a relação entre identidade, património e música. Argumento, com base em Born e Hesmondhalgh (2000: 31), que a “música não reflete nada”, isto é, um género musical não reflete uma identidade cultural, pelo contrário, os distintos tipos e géneros de música é que tem um papel formativo na construção, negociação e transformação de identidades socioculturais. A música desempenha um importante papel na construção de identidades individuais e sobretudo na consolidação de identidades coletivas (Frith, 1996). Apesar das tendências que apontariam para o fim das retóricas nacionalistas, a identidade nacional continua a ter extrema importância nos discursos e nas práticas musicais (O’Flynn, 2007). Como conceitos, a identidade nacional e a autenticidade podem não ser válidos, no entanto, na prática e no senso comum fazem parte do cotidiano musical. O Estado-nação sabe fazer uso desse potencial ao promover e afirmar a música como um símbolo nacional. Assiste-se igualmente à afirmação nacional de novas formas musicais como resultado da globalização e da dicotomia entre local e global. É exemplo disso, o consumo de um rock nacional em detrimento de um rock estrangeiro, mesmo reconhecendo que o estilo musical rock não é representativo da imagem musical nacional de um país.

Diana Boer *et al.* (2013) referem a existência de um “etnocentrismo musical”, pelo qual a escolha da música consumida pela nova geração é feita por critérios de nacionalidade, diante da diversidade de oferta. Nesta mesma lógica, Green (2011) menciona a importância do forte sentimento que se encontra na formação da identidade musical, como forma de expressar as diferentes culturas e grupos étnicos locais e nacionais.

Chamo a atenção para a forma como a indústria fonográfica da *world-music* incentiva a indústria do património a valorizar a diferença. A partir de um modelo de produção internacional, produz-se a música local, tradicional ou folclórica, com o intuito de maximizar as vendas através de um apelo ao sentimento nacional. Em Portugal assiste-se a um forte movimento de releitura das tradições musicais (Fernandez, 2010; Sardo e Pestana, 2010; Isnart, 2013). São exemplos: o programa exibido pela RTP “O Povo que ainda canta”, “A música portuguesa a gostar dela própria”, a “Associação PédeXumbo” com o “Festival Andanças”. Este, reúne anualmente numa aldeia do interior de Portugal cerca de 20.000 pessoas para oficinas, bailes de danças e musicais tradicionais portugueses e “do mundo”.

Para desenvolver esta reflexão, apresento o conceito de revivificação musical que é central para a compreensão dos objetivos desta investigação sobre a relação entre património, música e identidade. Caroline Bithell e Juniper Hill (2014: 3) definem sucintamente revivificação musical como uma nova forma de produção cultural que concentra esforços para “realizar performances e promover um gênero musical que é valorizado como antigo ou histórico e que geralmente é percebido como estando ameaçado”. Em um sentido estendido, a revivificação pode também ser interpretada como um desejo de continuidade, isto é, um esforço deliberado para reter ou manter viva uma prática musical, em oposição ao sentido literal de trazer algo de volta à vida. De qualquer forma, está sempre implícito nos revivalistas uma forte ênfase no empenho com o passado musical como ato intencional de reviver, restaurar e reimaginar a história para usos do presente. Portanto, a revivificação musical é um processo cíclico de apropriação e

emprego do passado, como ferramenta utilizada para (re)modelar o ambiente cultural devido às necessidades do tempo atual.

Argumento que o chamado “novo fado” é um movimento de revivificação musical participante de uma perspectiva global em contexto pós-industrial. Segundo os modelos analíticos da revivificação, esta parte sempre de alguma insatisfação com o presente, capaz de gerar um ativismo com um desejo de mudança do panorama cultural musical. Neste sentido, encontramos importantes argumentos na tese de Michael Arnold (2013a) que elabora uma interpretação das músicas ibéricas, o “novo fado” e o “*nuevo flamenco*”, como respostas às consequências do processo de incorporação de Portugal e Espanha na União Europeia. Ou seja, se, em um primeiro momento, houve uma certa prosperidade advinda da união, esta também trouxe uma perda da autonomia local, regional e nacional. Esta perda de controle e perda de poder decisório poderia significar simbolicamente uma perda de si próprio. De acordo com Arnold (2013a), após a crise económica de 2008, os benefícios da UE ter-se-iam desvanecido, e esta crise teria inspirado o sentimento de que a modernidade trouxe somente mudanças para pior, o que, por sua vez, despertou uma nostalgia por um passado pré-moderno. O mesmo autor refere “uma nostalgia-reflexiva que olha para o passado e explora as identidades culturais que compõem o património nacional” (Arnold, 2013a: 467). Neste processo, retomar o contato com estes gêneros musicais fortalece o sentimento de estar em contato com uma música tradicional não transformada pela música moderna. Este olhar de busca das tradições e de um saber local funcionaria como uma resposta às tendências mais homogeneizadoras da cultura hegemónica anglófona e das imposições e medidas de austeridade impostas pelo FMI.

Para concluir, segundo Bohlman (2011), a construção de uma Europa livre de fronteiras trouxe o risco do desaparecimento de características culturais históricas de cada nação. Desta forma, assiste-se ao ressurgimento da música tradicional e da compilação de músicas nacionais. Em todos os casos, o que está em jogo é uma avaliação e reinterpretação da história musical, pois através da revivificação de um género musical pode-se evocar, incorporar e até mesmo “transformar” o passado (Bithell, 2006). É dentro deste amplo contexto que foram desenvolvidas as políticas patrimoniais do fado.

2.5. Notas conclusivas

O fado representa muito mais do que somente uma canção nacional. O valor do fado, enquanto bem cultural, é um produto histórico e social com distintos significados para seus praticantes, devido à polivalência das funcionalidades práticas do fado. Toda a multiplicidade de reflexões e discursos sobre o fado originaram sucessivas interpretações que, em processo circular, realimentam a própria prática fadista. Isto é, mais do que estudar o fado como um objeto, os estudos sobre o fado fazem parte do universo do género. Os discursos e argumentos sobre o que foi, e o que significa hoje, o fado, fazem parte do cotidiano da prática fadista. Debater a mitologia ativa do fado permeia as inumeráveis e intermináveis discussões acerca da história do fado e de sua origem. Além disso, a prática do fado articula uma portugalidade que está associada à história da nação portuguesa. Juntos estes três aspetos, música nacional, história e nação, apresentam uma interpretação da identidade cultural portuguesa. Neste sentido, este capítulo 2 procurou investigar a relação do fado com o projeto de cultura nacional português no século XX, e perceber como um género musical pode articular identidades locais e símbolos identitários em torno dos quais se consolida uma identidade portuguesa.

Capítulo 3. – Candidatura do fado a Património Cultural Imaterial

Este capítulo desenvolve uma interpretação do processo de candidatura do fado a Património Cultural Imaterial da UNESCO, por meio de uma análise documental e da identificação das principais etapas que ocorreram entre a oficialização da primeira candidatura, em 2004, e a sua classificação como PCI, a 27 de novembro de 2011. A investigação está centrada nos documentos do dossiê de candidatura, denominados por “Plano de Salvaguarda” e “Consentimento da Comunidade”, e no documento elaborado após a classificação, intitulado “Relatório Periódico”. Os documentos do dossiê, em conjunto com o contexto político, social e económico da candidatura, permitem uma interpretação sobre a forma como a política patrimonial para o fado foi definida e colocada em prática pelas instituições responsáveis pelo património em Portugal. Por sua vez, o “Relatório Periódico” constitui o único documento que relata um balanço do processo de patrimonialização numa perspetiva oficial.

Na primeira parte deste capítulo 3, apresento as principais medidas defendidas na candidatura, com os respetivos impactos no modelo de patrimonialização, e contextualizo o processo de patrimonialização do fado através da comparação com outras classificações de património musical que antecederam a classificação do estudo de caso. As intituladas músicas nacionais do mundo ibérico, que durante o século XX foram projetos culturais particulares de cada Estado-nação, tornaram-se no início do século XXI objetos de políticas patrimoniais. Nesse sentido, o estudo da classificação a PCI do Samba de Roda do Recôncavo Baiano, pelo Brasil (Carmo, 2009; Alencar, 2010; Sandroni, 2010; Samson e Sandroni, 2013; Galvão, 2015; Graeff, 2015); do tango, pela Argentina e Uruguai (Lixinski, 2011; Luker, 2016); do flamenco, por Espanha (Steingress, 2002; Giguère, 2005; Afinoguénova, 2010; Roldán, 2014; Machin-Autenrieth, 2014), constituem a literatura de base para a análise do modelo de candidatura proposto relativamente ao fado, em Portugal.

Em seguida, na segunda parte, realizo uma análise textual dos documentos contidos no dossiê de candidatura de fado apresentado à UNESCO. Um estudo mais atento do “Plano de Salvaguarda” e do “Consentimento da Comunidade” permitem identificar as principais linhas de ação das políticas culturais do projeto de patrimonialização colocado em prática para o fado.

Na terceira parte do capítulo 3, já com o fado classificado, discuto alguns itens do “Relatório Periódico” sobre as políticas de salvaguarda relativas ao fado. Este documento resulta do compromisso dos Estados membros em relatar à UNESCO, a cada seis anos, o estado do desenvolvimento e de execução das políticas patrimoniais. A comissão nacional responsável pelo processo de patrimonialização em Portugal entregou o primeiro relatório à UNESCO, em 2014. Para concluir, no final do capítulo analiso a transformação que o processo de candidatura operou sobre o fado patrimonializado.

3.1. Da candidatura à classificação – O processo (2004-2011)

As práticas culturais que são objeto de proteção pelas políticas patrimoniais imateriais da UNESCO tendem a estar relacionadas com práticas tidas como de dimensão menor, localizadas numa região geográfica concentrada, e com pouca participação da indústria cultural local. No que diz respeito ao fado, este extrapola todas essas características como prática cultural, ou seja, é uma prática extensa em número de praticantes e em termos geográficos. Além desta ampla dimensão, o fado está na base da criação da produção cultural portuguesa enquanto objeto da sua indústria cultural, como por exemplo, o surgimento da indústria fonográfica, da rádio, do cinema e da televisão. Atualmente, verifica-se a existência de práticas fadistas e de produção cultural relacionadas com o fado em comunidades portuguesas espalhadas um pouco por todo o mundo. Neste sentido, é importante levantar uma primeira pergunta sobre qual foi o fado patrimonializado no conjunto das suas inúmeras práticas, isto é, que seleção é efetuada? Esta implica uma segunda pergunta sobre quais as áreas geográficas das práticas de fado que são abrangidas pelo processo de patrimonialização?

Na busca de responder às questões colocadas anteriormente, e de forma a melhor esclarecê-las, trago para esta análise o estudo de caso da patrimonialização do samba pelo Brasil, uma das primeiras patrimonializações que se assemelha ao processo do fado. O antropólogo responsável pela candidatura, Carlos Sandroni, procurou tornar o processo transparente numa série de artigos (Sandroni, 2010; Samson e Sandroni, 2013). Segundo Sandroni (2010), a ideia inicial de tentar a classificação do samba ainda sob a vigência do Programa Obras-Primas do Património Oral e Imaterial da Humanidade, partiu do Ministro da Cultura do Brasil, Gilberto Gil. Porém, a regulação deste programa determinava, na sua alínea “f” inserida na justificação da classificação, a necessidade de se comprovar o risco de extinção da prática que se pretendia salvaguardar. Ora, o samba hegemónico do Rio de Janeiro, que representa o foco da indústria cultural relativa ao samba, já usufruía de enorme difusão e prestígio internacional. Esse motivo, inviabilizaria uma candidatura. Em 2005, este mesmo quesito fez com que as candidaturas do tango e do flamenco fossem negadas. Assim, o Ministro da Cultura, em conjunto com outros especialistas do património, optou por delimitar a candidatura a uma prática específica de samba, tendo em conta também que esta prática carrega um valor simbólico e mítico da origem do samba no Brasil: o Samba de Roda do Recôncavo Baiano. A escolha deste samba pautou-se por dois motivos práticos: em primeiro lugar, por já ter sido objeto de estudos académicos e, por isso, se encontrar bem documentado, o que viabilizaria a preparação de um dossiê de candidatura; e em segundo lugar, devido à crescente industrialização e urbanização do interior da Bahia, esta prática encontrava-se de fato em risco de desaparecimento. É importante salientar que cada Estado membro só podia apresentar uma única candidatura, o que implicava uma significativa concentração de esforços para a sua escolha. Assim, o Samba de Roda do Recôncavo Baiano foi escolhido como candidato pelo Brasil ao Programa Obras-Primas do Património Oral e Imaterial da Humanidade da UNESCO e foi classificado em 2004.

A partir de 2008, a Convenção do Património Cultural Imaterial entra em vigor e passa a incorporar a lista das práticas classificadas sob o Programa Obras-Primas do Património Oral e Imaterial da Humanidade. Neste processo, alguns conceitos perdem

importância, devido à crítica do comité científico e dos académicos envolvidos que os consideravam obsoletos. São disso exemplo, o risco de extinção, a autenticidade, o valor excecional, entre outros. A partir desse momento, as candidaturas apresentadas por cada Estado membro fundamentam-se principalmente na importância da representatividade que a prática tem em relação à identidade cultural coletiva de cada país.

A candidatura que inaugurou uma nova etapa na patrimonialização das músicas populares foi o processo de patrimonialização do tango, em 2009. Após uma disputa entre o Uruguai e a Argentina para classificar com exclusividade a canção, fora sugerido pela UNESCO uma candidatura conjunta entre os dois países. Os Estados membros são incentivados a apresentar candidaturas multinacionais à Lista Representativa do Património Cultural Imaterial quando a manifestação se desenvolve no território de mais que um Estado membro. Esta candidatura multinacional implicou a necessidade de uma revisão das concepções nacionalistas da história do género, que deveria então satisfazer um discurso transnacional do património exigido pela UNESCO (Lixinski, 2011). Contudo, nesta ampliação do tango para abranger ambos os lados do Rio da Prata, as cidades de Buenos Aires e de Montevideú, encontra-se implícita a característica mais importante desta classificação que se refere à dimensão geográfica da classificação do tango. Isto é, não se precisou delimitar uma prática específica e localizada de tango, mas foi uma classificação que abrangeu o tango como uma prática musical transnacional e genérica. O etnomusicólogo Morgan Luker (2016) realizou um interessante estudo em terreno na cidade de Buenos Aires, capital da Argentina, em que investigou o entrelaçamento entre os interesses das políticas públicas, dos praticantes de tango e das indústrias culturais na classificação do tango a património.

Após apresentar brevemente estas duas classificações, começo a analisar a candidatura do fado. O processo iniciou-se um ano após a fadista Mariza receber o prémio *World Music Award*, da rádio 3 da BBC, para melhor artista da Europa, em 2003. Este fato marcou uma nova etapa na projeção do fado no circuito internacional (Elliot, 2010) e rendeu a Mariza o título de “nova Amália”. No ano seguinte, a 15 de maio de 2004, o presidente da Câmara Municipal de Lisboa, Pedro Santana Lopes, aprovou um primeiro

documento no qual era defendida a candidatura do fado a património, ainda sob a vigência do Programa Obras-Primas do Património Oral e Imaterial da Humanidade da UNESCO. A preparação e o conteúdo do dossiê de candidatura ficariam sob responsabilidade da EGEAC, Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural de Lisboa, através do Conselho Consultivo da Casa do Fado e da Guitarra Portuguesa, o nome anterior do Museu do Fado. Neste primeiro momento, faziam parte da candidatura o Conselho Consultivo que, conjuntamente com os quatro académicos, Salwa Castelo-Branco, Maria Luísa Guerra, Rui Vieira Nery e Joaquim Pais de Brito, ficariam encarregados de escrever o dossiê para ser apresentado, ainda em 2004⁶. A dificuldade em aceder a qualquer documento elaborado nesse primeiro momento da candidatura, levou-me a interrogar sobre a possibilidade de ter havido uma dissolução dos registos desta primeira tentativa. A produção deste primeiro dossiê de candidatura foi oficialmente adiada (Ramos, 2005).

Os processos de candidaturas são políticas patrimoniais que demandam uma quantidade considerável de tempo e esforços, pois necessitam de um elevado investimento financeiro, de uma grande capacidade de gestão para mobilizar diferentes entidades e pessoas envolvidas, a que se junta a necessidade de uma articulação política que se interesse pelo desenvolvimento do processo. Portanto, pensando numa futura candidatura ao programa da Convenção do PCI a longo prazo, foi solicitada a nova produção de um dossiê e o desenvolvimento da campanha de candidatura do fado. Esta nova candidatura continuou sob a responsabilidade oficial da Câmara Municipal de Lisboa, da EGEAC, do Museu do Fado, a que se juntou uma parceria com o Instituto de Etnomusicologia da Universidade Nova de Lisboa (INET-UNL). Passados dez anos do “Projeto fado” da Lisboa Capital Europeia da Cultura, em 1994, que procurou “dignificar o fado com estudos científicos” (Carvalho, 1994: 124), o fado tornar-se-ia novamente objeto de estudos académicos. Para tal, em 2004 foi deliberado a abertura de uma linha

⁶ O Conselho Consultivo totalizava oito pessoas. Era coordenado por Sara Pereira e formado pelo Conselho da Casa do Fado e da Guitarra Portuguesa, constituído pelos fadistas Carlos do Carmo e Vicente da Câmara, mais dois representantes da Associação Portuguesa dos Amigos do Fado (APAF), Julieta Estrela e Luís de Castro, a que se juntam ainda outros dois representantes da Academia do Fado e da Guitarra Portuguesa, Daniel Gouveia e Luís Penedo; o último elemento era o construtor de guitarras Gilberto Grácio.

de investigação no INET, em parceria com o Museu do Fado e a Universidade Católica Portuguesa, chamada "O fado no século XX: Uma abordagem multidisciplinar ao património cultural intangível português".

A fundamentação através de estudos académicos e de produção científica por especialistas do património constituem dois dos pilares mais importantes para consolidar um processo de candidatura. Nessa perspetiva, o estudo de caso referente ao flamenco, em Espanha, possibilita uma importante reflexão sobre a relação de disputa que se estabelece entre o papel do saber institucionalizado e as práticas patrimoniais. Classificada como PCI em 2010 pela UNESCO, a prática cultural do flamenco foi palco de debates e disputas abertas entre dois investigadores: o sociólogo Gehard Steingress (2002) e a antropóloga que acabou por ser a responsável pela candidatura, Cristina Roldán (2014). A partir de diferentes perceções sobre o papel do flamenco como, por exemplo, o seu valor na construção de uma identidade andaluz, e de diferentes modelos de patrimonialização, o debate entre estes dois académicos representa um exemplo prático sobre a importância do papel dos académicos em um processo de patrimonialização. Pois, em causa estava, sobretudo, a concorrência para decidir quem iria conduzir todo o processo. Durante a etapa inicial de um projeto de candidatura, há a criação deliberada de novos laços entre os diferentes atores político-administrativos, os especialistas do património, e os praticantes da prática cultural a ser patrimonializada. Segundo Bendix *et al.* (2013), a patrimonialização caracteriza-se pela formação de novas burocracias e a inclusão de novos sujeitos que anteriormente não participavam nas dinâmicas sociais relativas às práticas culturais.

Desde o anúncio da primeira candidatura do fado até à entrega oficial da candidatura à UNESCO, em 2010, houve sempre o interesse da parte do Estado português em demonstrar que as políticas de incentivo e de divulgação ao género já estavam em curso, mesmo sem a classificação efetiva. Este período é marcado por uma ascensão crescente do valor do fado, através de um intenso investimento simbólico e mediático.

O primeiro marco que simboliza o início do projeto de candidatura do fado é a publicação de "Para uma história do fado", de Rui Vieira Nery, musicólogo encarregado

do comité científico da candidatura. A obra foi publicada primeiramente no jornal “Público” e, depois, editada em livro em 2004, um século após a primeira obra historiográfica sobre o género, de 1903, “História do Fado”, de Pinto Carvalho. Deste modo, o fado foi objeto de um estudo histórico que propôs uma nova história para toda a sua tradição. Para Gray (2013), este passo inaugurou o momento em que o fado passou a apresentar, com a criação de cânones, uma história oficial articulada através do Museu do Fado.

Além desta nova publicação da história do fado, em 2007, o realizador espanhol Carlos Saura, que havia produzido em 1995 um documentário sobre o flamenco e, em 1998, um outro sobre o tango, foi convidado para elaborar um documentário sobre o fado com apoio financeiro da candidatura. A obra “Fados”, denominada propositadamente no plural em contraste com os títulos dos outros dois géneros no singular, obteve uma ampla circulação internacional, e aumentou significativamente a visibilidade do fado. Nesse mesmo ano, foi também produzido um documentário de Simon Broughton para a divulgação do género, uma produção da BBC em associação com a RTP, intitulada: “Mariza and the history of fado”.

Uma etapa importante na consolidação do projeto de candidatura foi a renovação do Museu do Fado. Em 2006, a EGEAC apresentou uma candidatura ao Programa Operacional da Cultura para a realização do Projeto de Recuperação e Valorização do Museu do Fado. Esta candidatura contemplava a reabilitação e a valorização do circuito museológico através da ampliação e renovação do circuito expositivo do Museu. O projeto concretizou-se em 2008, ano em que o Museu do Fado reabriu ao público completamente renovado e com a função de sede do projeto de candidatura.

Outro momento que consolidou a aproximação entre os académicos e a autarquia local ocorreu em 2008, com o Congresso Internacional “Fado, percursos e perspetivas”. Tratou-se de uma reunião internacional promovida em parceria pela Universidade Católica Portuguesa, a Universidade Nova de Lisboa, a Câmara Municipal de Lisboa, a EGEAC e o Museu do Fado, tendo contado com ampla produção académica. Nesta ocasião, Joaquim Pais de Brito, antropólogo que cuidou da exposição “Vozes e Sombras”

de Lisboa 94, apontou na abertura do Congresso que a prática do fado se caracteriza por "contradições internas e ambiguidades que não podem ser esquecidas pela candidatura do fado à UNESCO"⁷.

Contudo, de todas as atividades desenvolvidas durante o período de candidatura, a que demandou maiores esforços financeiros e de tempo foi a aquisição pelo Estado português de uma coleção privada de 2500 discos de fado de 78 RPM. Portugal não possuía um arquivo sonoro nacional (Castelo-Branco, 2009) e, devido a esta carência de um acervo sonoro histórico, não era possível ouvir as gravações das primeiras interpretações dos fadistas. Entretanto, em 1993, fora descoberta uma coleção de 2500 discos do colecionador inglês Bruce Bastin, que superava o maior acervo existente em Portugal de 1300 discos (Sardo, 2012). No primeiro período da indústria fonográfica, muitas gravações foram realizadas por técnicos estrangeiros que não deixavam a matriz em Portugal, regressando muitas destas matrizes aos países sedes das companhias, como por exemplo, à Alemanha ou a Inglaterra. Logo, a aquisição deste acervo tornou-se em um “dever nacional” (Sardo, 2012). Realizaram-se discussões públicas mediatizadas sobre o processo de compra desta coleção e campanhas para angariar dinheiro que culminaram na compra da coleção por 1,1 milhões de euros. Os discos compõem atualmente os “Arquivos do fado” e em 2009 foram depositados no Museu do Fado⁸. Para Susana Sardo (2012), a fadista Amália Rodrigues estabeleceu um modelo interpretativo de fado que se sobrepôs à geração de fadistas anteriores. Portanto, estas gravações adquiriam um novo significado ao possibilitarem a escuta de um fado “original” e ao permitir ouvir a “voz dos ancestrais” (Bithell, 2006). Por sua vez, o etnomusicólogo Philip Bolhman, ao referir a relação entre a música nacional e as gravações sonoras, afirma que a tecnologia das gravações gerou a “convicção de que a autenticidade estava inscrita nestes fragmentos do passado e que o som gravado reforçava o poder da música para preservar a nação” (Bolhman, 2011: 44).

⁷ “Antropólogo alerta para as «ambiguidades» e «contradições internas»”. In LUSA - Agência de Notícias de Portugal, 18/06/2008.

⁸ Acesso disponível em: <http://arquivosonoro.museudofado.pt/>

A nível nacional houve igualmente um investimento mediático na divulgação do fado com a colaboração do Museu do Fado e da RTP, que produziu, em 2010, uma série documental de seis horas sobre a história do fado, denominada “Trovas antigas, saudade louca”.

Em 2008, Portugal tornou-se um Estado membro da Convenção do PCI ao ratificar a convenção e, em 2009, foi decretada a lei que estabeleceu o regime jurídico de salvaguarda do PCI no país. A apresentação da candidatura do “Fado, a canção urbana de Portugal” a Património Cultural Imaterial da Humanidade teve o seu ponto de partida com a aprovação no dia 12 de maio de 2010, por unanimidade, pela Câmara Municipal de Lisboa. Em agosto desse mesmo ano, o dossiê de candidatura deu entrada na sede da organização da UNESCO, em Paris, para avaliação.

3.1.1. Dossiê de candidatura

O Dossiê de candidatura reúne o conjunto de documentos entregue pelo Estado membro para formalizar a candidatura de um bem à lista do Património Cultural Imaterial. Este conjunto, que constitui o principal corpus para a avaliação do comité científico, é composto por um documento modelo que está estruturado em diferentes campos para serem preenchidos a respeito do bem cultural, um vídeo de dez minutos, fotografias e outros documentos que se considerem relevantes anexar. O etnomusicólogo Anthony Seeger (2009), académico responsável pela avaliação das candidaturas relacionadas à música durante o Programa Obras-Primas do Património Oral e Imaterial da Humanidade, refletiu sobre o processo de avaliação e considerou como pontos mais complexos do dossiê a dificuldade em se comprovar a participação da comunidade e o desfasamento entre os orçamentos estimados e as propostas elaboradas no “Plano de Salvaguarda”. O dossiê reúne documentos em que os responsáveis pelas políticas patrimoniais têm de convencer os avaliadores sobre a relevância do bem para a sua inclusão na lista do PCI. Assim, é importante notar que a lógica do discurso patrimonial opera com a seleção e reunião de variada informação, de modo a dar força argumentativa e, assim, obter a aprovação da classificação do bem cultural.

Com o intuito de responder à pergunta inicial deste capítulo sobre qual o fado selecionado para ser patrimonializado, destaco que o dossiê de candidatura inicialmente identifica a prática do fado e reconhece a distinção de diferentes espaços performativos do fado:

“(...) é praticado profissionalmente tanto no **circuito de concerto** como numa rede de pequenas **casas de fado** com pessoal artístico residente, mas também é cantado por **amadores** em numerosas associações de base localizadas por todos os bairros mais antigos de Lisboa”. (...) “O gênero é baseado em uma **ampla prática amadora** de apresentação informal a partir da qual emergem a maioria de seus praticantes profissionais, entretanto há uma interação permanente entre esses dois círculos”. (itens C.(i) e R.1 do Dossiê de candidatura. UNESCO, 2011: 2; 4)⁹

Conforme esta primeira descrição do dossiê, apresento na Figura 1 os distintos universos de práticas fadistas que se sobrepõem para compor o universo total do fado. O documento ressalta a interação entre dois círculos de fado: o profissional e o amador. Contudo ampliei esta distinção para três universos de prática de fado: o “fado vadio”, relacionado ao universo da prática de fado amador, o “fado profissional”, praticado exclusivamente em casas de fado, e o “fado da indústria fonográfica”, relativo à prática fadista enquanto produto cultural de música gravada ou vídeos, este corresponde ao fado do circuito de concerto mencionado no dossiê. Estes três universos servem como um modelo analítico para compreender os diferentes modos de se praticar o fado e que são condicionados, de alguma forma, pelo espaço performativo em que se estabelece um modelo de conduta de apresentação diferente em cada um deles. Os fadistas e músicos do fado costumam circular livremente por todos os três universos, isto é, ora podem estar a se apresentar numa tasca de fado vadio somente para a manutenção do repertório e da prática musical, ora podem realizar um trabalho remunerado em uma casa de fado, e ao final de semana, por exemplo, podem realizar um concerto ou uma gravação. Entretanto, para melhor compreender o grande universo das práticas fadistas, é importante destacar

⁹ Todos os negritos assinalados nas transcrições seguintes neste capítulo são resultado da ação do autor da dissertação.

que existe uma diferença entre estes círculos e os fadistas acabam por se especializarem e ficarem circunscritos a algum subgrupo que se forma das interseções entre os três universos.

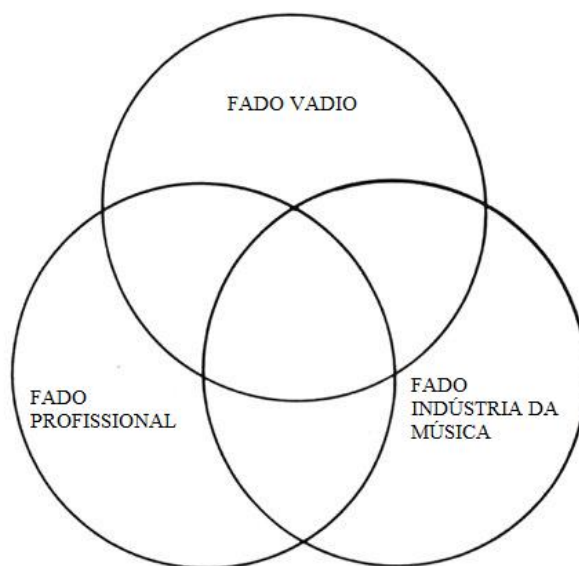


Figura 2 - Universos da prática de fado. Fonte: Elaboração própria.

Para responder à segunda pergunta sobre quais as áreas geográficas abrangidas pela patrimonialização do fado, o dossiê reconhece e identifica as influências do fado como sendo de origens geográficas diversas, tendo sido “levado para outras cidades de Portugal” (item C.(ii) do Dossiê de candidatura. UNESCO, 2011: 2). Contudo, se há o reconhecimento de que o fado está presente noutras cidades do país, entretanto, em nenhum lugar do documento são identificadas estas outras cidades. No total, encontramos no documento a menção da cidade de Lisboa oito vezes como local da prática de fado, e ao longo do dossiê, mesmo a variante mais reconhecida do fado de Coimbra, não é especificada. A tradição do fado praticada na cidade do Porto fica igualmente fora do documento.

Um fator importante que o documento estabelece está nos critérios para legitimar uma autenticidade da prática fadista. Isto é, as relações entre as políticas patrimoniais e as diretrizes no documento do dossiê estabelecem noções específicas de autenticidade,

que são utilizadas para julgar quais os praticantes de fado que são considerados dignos de reconhecimento. Nos movimentos revivalistas, o ato de estabelecer a autenticidade está maioritariamente associado a uma evocação do passado. Assim, no Dossiê a identificação do fado como prática musical está centrada numa descrição relativa a duas características específicas da prática fadista: a instrumentação e o repertório. A instrumentação faz referência ao modelo utilizado nas primeiras das casas de fado, da década de 1930, com o fadista, ou seja, uma voz solista feminina ou masculina, e o acompanhamento por uma guitarra portuguesa e uma viola de fado, sendo que esta última é semelhante a uma guitarra clássica, porém com cordas de aço. Quanto ao repertório, é defendida a ideia de um repertório central com um número limitado de melodias tradicionais. De acordo com o dossiê de candidatura: estas melodias “permaneceram **inalteradas** em grande parte do século XX e ainda são consideradas como o núcleo do gênero” (item 1. do Dossiê de candidatura. UNESCO, 2011: 5). No meio fadista, essa parte do repertório é designada por fados tradicionais, dos quais são exemplo o fado menor, o mouraria e o corrido. Estas definições contidas no dossiê operam por estabelecer ideias e modelos para definir critérios que legitimam a reconstrução de um fado “autêntico”, isto é, estabelecem os sentidos de uma prática musical: genuína, merecedora de credibilidade e autorizada (O’Flynn, 2014: 19).

O trecho seguinte do documento faz referência à aquisição urgente das coleções de discos mencionadas na secção anterior, pois segundo o documento é com a aquisição deste acervo sonoro que se poderá assegurar a continuidade da prática:

“(…) mas a preservação do **patrimônio histórico** do fado, que em muitos casos está atualmente em risco, é, sem dúvida, uma tarefa urgente e um componente importante do esforço para assegurar a continuidade e o reforço de sua prática, não como mero registro histórico, mas como **fonte permanente da sensibilização da natureza intrínseca do gênero**, e de sua capacidade de **refletir** a identidade cultural portuguesa como um todo e de inspirar novas abordagens criativas do gênero.” (item 2. do Dossiê de candidatura. UNESCO, 2011: 5)

Na minha perspectiva, esta diretriz tornou-se a principal preocupação do projeto de patrimonialização do fado. Para os responsáveis pela política de património, o potencial de um espólio de gravações históricas pode ser a “fonte permanente da sensibilização da natureza intrínseca do género”. Isto é, enquanto potenciador da (re)construção de uma identidade portuguesa, o espólio de gravações é de maior importância do que a forma como o fado é praticado atualmente e de seus significados para a sociedade contemporânea. Assim, a política patrimonial delineada no dossiê evidencia uma grande preocupação com os testemunhos materiais da prática fadista, como fontes para a reconstrução de um passado, em contraponto ao Património Cultural Imaterial das comunidades praticantes contemporâneas. Isto está relacionado ao que Luciana Mendonça e Paula Abreu (2012: 305) identificam como uma menor abertura para integrar a política imaterial na história e na tradição das políticas culturais portuguesas, que têm impactos diretos em três aspetos: “na forma como é realizada a intervenção sobre o património”, “no universo semântico das políticas culturais” e “no campo conceitual das ciências sociais associadas ao património”. Ou seja, embora se trate de um bem cultural imaterial, o foco das atuações recai sobre o lado material da prática. O reconhecimento e a valorização de praticantes atuais de fado, com profundo conhecimento sobre a prática, assim como a transmissão deste saber, estão em segundo plano nas propostas de salvaguarda.

O fado é referenciado ao longo do dossiê diversas vezes como um símbolo incontestável da identidade portuguesa, um património cultural e um símbolo vivo: “No século XX, o fado tornou-se o género mais popular de música urbana em Portugal e é reconhecido pela maioria das comunidades portuguesas como um símbolo da **identidade cultural nacional**” (item D. do Dossiê de candidatura. UNESCO, 2011: 3). Como vimos no capítulo 2, a associação do fado à identidade portuguesa é fruto de uma longa e ampla negociação num processo de identificação.

No que diz respeito a um dos temas centrais desta investigação sobre a identificação da participação da comunidade nas políticas patrimoniais, destaco dois trechos no dossiê de candidatura com as seguintes descrições:

“A fim de garantir o seu envolvimento na definição e implementação das medidas de salvaguarda agora propostas, realizou-se no Museu do Fado uma **vasta gama de workshops, seminários, reuniões, debates e entrevistas**, com grande participação dos cidadãos. (...) envolve **numerosos artistas individuais** que asseguram a transmissão dos seus conhecimentos (...)”. (item 3.c. do Dossiê de candidatura. UNESCO, 2011: 10)

“A preparação do Plano de Salvaguarda proposto foi realizada com a participação ativa das comunidades, coletivamente, através de uma **ampla gama de oficinas públicas, encontros, debates e entrevistas** e através de contribuições individuais de **expoentes reconhecidos do gênero**. (...) com a participação ativa de um Comitê Consultivo cujos membros são **líderes reconhecidos** na prática do fado”. (item 4.a. do Dossiê de candidatura. UNESCO, 2011: 11)

A participação da comunidade fadista no documento do dossiê é, portanto, definida a partir da participação em uma “ampla gama de *workshops*, seminários, reuniões, debates entrevistas, oficinas públicas e encontros”. Esta participação não ativa das comunidades apresenta-se como uma participação anônima, que não inclui os sujeitos do universo do fado amador, e que nos remete para as antigas práticas folcloristas em que os músicos populares foram mero objeto nas políticas culturais. Em contraponto, destaco no texto a forma como são tratados os artistas consagrados da indústria fonográfica, considerados no dossiê como comunidade praticante: “numerosos artistas individuais”, “expoentes reconhecidos do gênero” e “líderes reconhecidos”.

3.1.1.1. Consentimento da comunidade

O documento anexado ao dossiê de proposta de candidatura reúne uma biografia com texto e fotografia de cada “membro da comunidade” fadista que, com a sua assinatura, consente com o projeto de candidatura. Este documento de 263 páginas apresenta um total de 96 assinaturas recolhidas. Destas, duas são de construtores de instrumento, 23 são de músicos instrumentistas e os restantes 71 são, na sua maioria, de fadistas. Há também assinaturas de poetas, produtores e investigadores. Uma análise detalhada da biografia de cada membro desta “comunidade” indica que muitos dos

fadistas incluídos no documento são artistas com considerável trajetória na indústria fonográfica e, no que se refere à questão geográfica, são na sua maioria representantes do fado de Lisboa.

A conclusão que tiro da análise deste documento é que a participação da comunidade no projeto de patrimonialização do fado é controlada pela equipe gestora da candidatura. Isto porque o fado como prática social mais ampla, das comunidades de fado amador, não foi contemplado neste documento. Entendo, portanto, a participação da comunidade no projeto de patrimonialização do fado como o reflexo de uma política seletiva de “artistas individuais” da indústria fonográfica de Lisboa. A pretensa inclusão e participação de uma comunidade neste documento, não permite que se afirme ter havido uma intervenção *top-down* integral. Existe a participação seletiva de 96 praticantes da comunidade, que desempenham sobretudo o papel que lhes foi delimitado. Ou seja, são incluídos no processo, mas a sua contribuição para o andamento e decisões das políticas patrimoniais é limitada.

3.1.1.2. Plano de salvaguarda

Incluído no dossiê de candidatura está o documento mais importante do processo, denominado por “Plano de Salvaguarda”. Este documento formaliza as propostas de políticas patrimoniais a serem desenvolvidas caso o bem cultural seja classificado. O “Plano de Salvaguarda” do fado foi estruturado em seis eixos temáticos que, para efeito de análise, apresento separado em dois grupos distintos. No primeiro grupo, incluo as propostas referentes a uma ação patrimonial que contempla a participação da comunidade e que estão representadas pelos ítems: III. Programa Educativo, V. Roteiros do Fado e VI. Promoção/Difusão. No segundo grupo, reúno as propostas que não incluem a participação da comunidade e estão relacionadas com os testemunhos materiais da prática fadista: I. Rede de arquivos, II. Arquivo Digital de fonogramas e IV. Edições. Uma primeira distinção refere-se ao investimento destinado para cada um dos grupos. Conforme está proposto no documento, existe uma diferença significativa entre as medidas do segundo grupo, que contabiliza 735.000€, e o primeiro grupo, destinado ao envolvimento da

comunidade praticante, com valores de 480.000€. Segundo Luciana Mendonça e Paula Abreu (2012), isto pode ser justificado pelo fato das práticas patrimoniais em Portugal estarem relacionadas com uma longa tradição histórico-museológica, e devido ao fato do responsável pela candidatura ser um musicólogo de formação, ao contrário do que aconteceu, por exemplo, com a patrimonialização do Samba de Roda do Recôncavo da Bahia. Em relação ao caso brasileiro, Carlos Sandroni, antropólogo responsável pela candidatura, concentrou as medidas do “Plano de Salvaguarda” em uma preocupação maior com a prática contemporânea e com os processos de transmissão da prática (Alencar, 2010).

Quanto às questões dos testemunhos materiais da prática fadista como modelo de política do Património Cultural Imaterial, cabe deter-me um pouco sobre a proposta IV. Edições. A concentração de esforços num projeto editorial como meta do “plano de Sslvaguarda” e com o interesse em recolocar em circulação uma bibliografia histórica sobre fado, em minha opinião, mantém uma relação com o que Bolhman (2011: 17) denominou, para o século XIX, como o grande projeto editorial da “coleção de canções folclóricas nacionais”. Esta proposta de edições não investe esforços na elaboração de uma investigação das diferentes práticas de fado atuais, mas novamente demonstra-se mais interessada na elaboração e interpretação de uma história oficial para o fado. Esta proposta do “Plano de Salvaguarda” concluiu-se, em 2016, numa parceria entre a Imprensa Nacional Casa da Moeda (INCM) e o jornal “Público”, com a publicação de dez obras fac-similadas, cuja coleção foi denominada por “Os livros mais afamados do fado”. Além desta coleção, destaco também a publicação de dois títulos em específico: “Ao fado tudo se canta?”, de autoria de Daniel Gouveia, publicado em 2010, pela DG Edições. Este livro contém 190 exemplos musicais e trata de questões poéticas do género, o que o torna numa espécie de manual sobre qual a forma de verso que combina com um determinado fado. O segundo título é a obra do guitarrista António Parreira, responsável pelas aulas de guitarra portuguesa no Museu do Fado, intitulada: “Notas musicais. O livro dos fados, 180 fados tradicionais em partituras”, edição EGEAC/Museu do Fado, de 2014. Estas obras operam delimitando um repertório central de fados que, com a chancela

do Museu do Fado, tem a força de estabelecer cânones oficiais da história do fado. No meu ponto de vista, não está em questão a importância e a validade destas publicações, e sim o fato destas medidas serem prioridade e terem maior destaque no “Plano de Salvaguarda”. Portanto, as três propostas do “Plano de Salvaguarda” relativas ao segundo grupo de propostas, que denominei testemunhos materiais da prática fadista, tratam sobretudo da salvaguarda de um “*patrimônio histórico*” do fado.

Desta forma, estas medidas contribuem para a construção de uma linha imaginária, que se quer contínua entre o “fado tradicional” e o fado patrimonializado. A esta mobilização do passado e ao uso seletivo da história denominei por “fado imaginado como tradição”. Na minha opinião, o dossiê de candidatura, mais do que descrever e apontar qual foi o fado patrimonializado, trabalha sobretudo no sentido de projetar um fado como se gostaria que tivesse sido, ou como se deseja que venha a ser. Uma vez que, a descrição do fado no dossiê é de um fado mais almejado do que de um fado efetivamente encontrado em prática atualmente. O processo de patrimonialização transforma-se, assim, num espaço discursivo com amplo potencial para reconstruir a história e os significados do género (Sardo, 2014). Por exemplo, a etnomusicóloga Lilian Gray (2013), chegou a prever que, no processo de candidatura, o fado carregaria cada vez menos do seu passado associado à manutenção de um regime autoritário. Ou seja, com a patrimonialização, as particularidades e os conflitos que fizeram parte da construção do fado como símbolo da identidade portuguesa desaparecem, e a história do género musical é reinterpretada e adaptada conforme as necessidades contemporâneas.

3.2. Classificação do fado

A candidatura do fado a PCI foi objeto de avaliação durante a VI reunião do Comité Científico Intergovernamental para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial da UNESCO, reunido em Bali, na Indonésia, em 27 de novembro de 2011. Nesta reunião, o fado, juntamente com género musical mariachi do México, foram classificados como

elementos para integrar a lista representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade.

Perante a sociedade portuguesa, essa classificação do fado como PCI foi recebida como um acontecimento de enorme prestígio e de uma legitimidade cultural sem precedentes. A candidatura bem-sucedida foi vivenciada e divulgada como uma verdadeira consagração nacional, com direito a entradas ao vivo pela RTP que cobria a reunião da UNESCO em direto. Em contexto de crise global que afetou severamente Portugal desde 2008, a classificação da UNESCO significou um reencontro com a possibilidade de sentir orgulho na identidade portuguesa (Gray, 2013). De referir também que a classificação proporcionou discursos acentuadamente nacionalistas.

A comunicação do resultado da candidatura merece um destaque pela forma como foi realizada e sobrevalorizada. O fado foi inscrito como elemento de Portugal em uma lista do PCI, entretanto, o nome como é conhecido dentro de Portugal é: “elevação do fado a património da humanidade”. O logotipo do “Fado património da humanidade” é um selo frequentemente visto no circuito turístico das cidades portuguesas.



Figura 3- Fado, património da humanidade. Fonte: <https://www.museudofado.pt>, acedido em 05/08/2016.

O fado foi o primeiro bem cultural português inscrito na lista representativa do PCI. A inscrição de um bem na lista da UNESCO não garante nenhum benefício ou investimento direto da organização (Seeger, 2015). Na realidade, ao receber o selo da UNESCO, o Estado membro compromete-se a cuidar da implementação do “Plano de

Salvaguarda” sem o auxílio ou intervenção direta da organização. Entretanto, o uso que se procura fazer deste reconhecimento internacional extrapola as próprias diretrizes do PCI, pois a noção de património converteu-se num valor mobilizador capaz de acionar um universo extraordinário de políticas culturais.

Na tentativa de perceber quais os novos significados que o fado pode corporizar na sociedade, constata-se que sua utilização na reconstrução da identidade portuguesa e resinificação da prática operam ao nível de uma reciclagem seletiva dos seus anteriores valores (Sardo, 2014). É preciso ressaltar, uma vez mais, que as identidades e memórias não se (re)encontram, ou são refletidas no objeto patrimonializado. Elas são “recriadas e negociadas continuamente à medida que indivíduos, comunidades e instituições reinterpretam, revalorizam, recordam e esquecem o significado do passado enquanto necessidades cultural, social e política do presente” (Smith, 2011: 60).

Atualmente, nomeadamente em Lisboa, a música do fado serve para promover a identidade e a renovação da paisagem urbana, ao estimular uma dinamização da indústria do turismo. O fenómeno da patrimonialização do fado fornece um importante recurso para o turismo cultural, e consequente mercantilização e capitalização da cultura. Enquadra-se, assim, numa estratégia de construção de uma imagem simbólica e identificativa que vincula uma visão completa da construção da portugalidade associada à *marca Portugal* (Peralta, 2011). Conforme demonstrei no capítulo 2, a construção da União Europeia, no seu reverso, tem-se pautado pela recriação de identidades locais em que momentos como a Capital Europeia da Cultura são estratégicos no desenvolvimento de novas identidades culturais e na associação de uma música “única” a uma localidade. No vocabulário de *marketing* isto é denominado como o *city branding*. O fado tem sido um elemento presente e explorado na construção desse *city branding*, principalmente em Lisboa.

A associação de uma política de identidade, em conjunto com um modelo de política patrimonial pautado pela preservação da história do fado, transforma-se numa oportunidade de naturalizar a nação e fortalecer os sentimentos de identidade através da construção de símbolos de identidade coletiva. Assim, mais que do uma reconstrução de

práticas musicais historicamente corretas, o fado patrimonializado é um investimento com forte ideal nacionalista, tipicamente português, que não faz conceção aos fluxos musicais globais que fazem parte da própria história do fado. É importante ressaltar que esta tendência purista de revivificação musical não é exclusiva do fado. Outras práticas musicais, citadas anteriormente neste capítulo, e os seus respetivos processos de patrimonialização, estão a ter o mesmo efeito colateral, de tentativa de recriar um género musical “puro” e “autêntico”, anterior às “liberdades” que a modernidade operou sobre elas. Esta forma de fado autêntico existe, na maior parte das vezes, somente como recriações contemporâneas, o que Skonti (2009) denominou como “ilusão autêntica”.

3.2.1. Relatório Periódico

Como referido no início deste capítulo, após a inscrição de um bem na lista do PCI, o Estado membro compromete-se a elaborar e entregar um relatório à UNESCO, a cada seis anos, sobre as políticas implementadas e seus respetivos impactos. Assim, Portugal entregou em novembro de 2014 o seu primeiro Relatório Periódico, sendo que o próximo relatório deverá ser entregue até 15 de dezembro de 2020. O relatório periódico de Portugal contém 23 páginas divididas em três partes principais. A primeira parte é composta por sete campos em que o Estado membro deve identificar os bens incluídos na Listas do PCI e apresentar um resumo executivo do próprio relatório. A segunda parte do relatório, intitulada “Medidas adotadas para implementar a Convenção”, é constituída por 10 páginas com 5 campos, em que é pedido ao Estado membro uma descrição detalhada das instituições, dos inventários, das medidas de salvaguarda, das medidas para assegurar o reconhecimento e respeito pelo PCI, e da cooperação internacional para o desenvolvimento das políticas e práticas do PCI. Finalmente, na terceira parte, encontra-se o relatório sobre o processo de patrimonialização, em que é pedido uma descrição pormenorizada das medidas realizadas para cada bem inscrito. Neste relatório, Portugal apresentou um relatório sobre o fado e a dieta mediterrânica.

Pela primeira vez, em todo o processo de patrimonialização, há um reconhecimento explícito de um conflito na utilização do fado associado à construção da identidade

cultural portuguesa. O relatório assume no seu item C.3. que “o fado tem sido, por décadas, objeto de intenso debate na vida cultural portuguesa, com seus adversários acusando o gênero de falta de substância musical e poética” (item C.3 do Relatório Periódico. UNESCO, 2014: 16). No entanto, ao longo do documento e da descrição das medidas tomadas em relação ao fado, o esforço é de negação desse conflito, procurando-se evidenciar um consenso. No item C.1 em que a UNESCO questiona sobre as funções sociais e culturais decorrentes da inscrição do bem na lista, o relatório periódico afirma que “o sucesso da inscrição na Lista Representativa reforçou a **consciência e o orgulho** da comunidade relativamente a este gênero, atualmente reconhecido como um componente essencial e **mais representativo** da identidade cultural portuguesa” (item C.1 do Relatório Periódico. UNESCO, 2014: 15).

O relatório oculta, portanto, a relação de “paixão e repulsa” que existe na sociedade portuguesa em relação a esta canção (Brito, 1999). O fado é uma música de nicho que, fora dos círculos de aficionados, não encontra tanta repercussão na sociedade contemporânea portuguesa. Este gênero musical desperta sentimentos de conexão, mas igualmente sentimentos de indiferença e negação. De salientar que uma parte da sociedade portuguesa identifica o fado como o resquício de um Portugal arcaico que deveria há muito ter sido abandonado. Orlando Raimundo, escritor e jornalista, exemplifica esta visão quando com certa ironia afirma: “depois de ter sido um património do Estado Novo, [o fado] acabaria por se tornar “património da humanidade” (Raimundo, 2015: 327).

No item C.4 do relatório periódico 2014 em que a UNESCO questiona sobre quais os esforços para promover e reforçar o elemento inscrito, confirma-se o modelo de projeto patrimonial do fado como tendo o seu foco nos testemunhos materiais da prática fadista. Estes podem compor uma história do fado através da rede de arquivos e fontes documentais e gravações sonoras históricas.

Relativamente ao item C. 5 que descreve a participação da comunidade na política patrimonial, é reafirmado o papel central do Museu do Fado e o seu interesse, mais uma vez, nas fontes e testemunhos materiais da prática que “permitem a **preservação da**

história do fado nos últimos dois séculos” (item C.5 do Relatório Periódico. UNESCO, 2014: 17). Em seguida, são descritos três sujeitos coletivos constituintes da comunidade do fado: o comité consultivo, os expoentes individuais e os representantes de associações de base.

O item C.7 do relatório periódico, intitulado “Participação da comunidade para escrever este relatório”, é o campo em que o Estado membro deve relatar como a comunidade praticante contribui para a escrita do próprio relatório. Este trecho possui uma retórica prolixa, uma vez que se torna complexo perceber quais os sujeitos envolvidos. Para compreender a descrição oficial da participação da comunidade no processo de patrimonialização do fado e na escrita do relatório, transcrevo o trecho por completo:

“O presente relatório sobre o fado foi elaborado tanto com a participação do **Comité Consultivo** do Museu do Fado quanto também de **especialistas e investigadores reconhecidos**. Reunindo as comunidades envolvidas nas atividades artísticas e culturais relacionadas ao fado (construtores de instrumentos musicais, produtores, especialistas e colecionadores, clubes e associações, investigadores, estudantes, museus e arquivos, unidades de investigação), o Plano de Salvaguarda foi realizado com a participação ativa das comunidades não só através do **Comité de Consultivo** do Museu do Fado - integrado por cantores, músicos, associações, colecionadores, investigadores - mas também através da ampla participação de **artistas individuais** que continuarão a assegurar a transmissão dos seus conhecimentos às gerações seguintes, no intuito de salvaguardar, estudar e transmitir o património imaterial do Fado às futuras gerações.” (item C.7 do Relatório Periódico. UNESCO, 2014: 18)

Ao longo do trecho acima apresentado são feitas duas referências ao Comité Consultivo e aos especialistas e aos investigadores reconhecidos e artistas individuais. No conjunto, são listados todos os sujeitos envolvidos no universo da prática de fado, contudo, nunca como sujeitos reconhecidos e ativos, somente como generalizações de um grupo anónimo.

Acrescento a esta análise do Relatório Periódico um trecho de uma entrevista de Julieta Estrela de Castro que faz parte do Conselho Consultivo. Em uma matéria realizada pelo Diário de Notícias, a presidente da Associação Portuguesa Amigos do Fado (APAF), declarou que “o fado foi bastante valorizado, indiscutivelmente, depois da classificação. Porém, o crescimento que houve não trouxe qualidade, não foi benéfico para a preservação da tradição. O fado que se queria preservar tem tendência a perder-se” (Castro, 2015)

3.3. Fado patrimonializado

Concluída a análise documental, com base na interpretação de Luciana Mendonça e Paula Abreu (2012), considero que a própria produção do dossiê, enquanto organização de acervos, publicações e realização de documentários, constitui uma primeira forma de patrimonialização, mesmo sendo anterior à classificação do bem cultural pela UNESCO. Argumento que o processo de candidatura e de classificação do fado como PCI foi sobretudo um processo de construção social simbólica. Isto é, não existe uma prática de fado “autêntica” escondida pela sociedade e à espera de ser reconhecida como um património. Outrossim, o fado patrimonializado é uma renegociação de valores identitários. Quando se lê no item C.3. do Relatório Periódico, sobre o balanço da candidatura, que “o processo de preparação da candidatura e o impacto do seu sucesso, envolvendo uma forte mobilização comunitária, **tenderam a gerar** um maior consenso no país quanto à natureza, autenticidade, qualidade e estatuto identitário representativo do género” (item C.3., Relatório Periódico, 2014), o documento pretende dar a impressão de que este processo ocorreu de forma espontânea. Contudo, o que pude perceber durante a investigação encontra-se em direção oposta, pois é a soma total das ações performativas, e dos atos discursivos e retóricos, articulados através de condições materiais e simbólicas específicas, que, desde o início da campanha de candidatura, possuem o efeito de realizar esta transformação ativa do género e de resinificar os valores que lhe são atribuídos. Parece estar-se em presença do que Rívia Alencar (2010), antropóloga que estudou a

candidatura do Samba de Roda do Recôncavo da Bahia, denominou de “ritual de patrimonialização”. Segundo a autora, o ritual é um estágio de longa duração que antecede a classificação, mas que devido à intensa mobilização de recursos e pessoas envolvidas no projeto de criação de património, cria as bases para uma recontextualização da prática e legitima os fundamentos para um discurso autorizado de património.

Neste processo de (re)construção coletiva patrimonial de uma prática musical aponto como principal característica a institucionalização, isto é, a incorporação da prática musical nas políticas culturais oficiais, e consequente forte hierarquização. Este capítulo mostrou que a proveniência do pedido da candidatura surgiu do presidente da Câmara Municipal de Lisboa, ao invés de partir dos fadistas. Deste modo, a articulação de toda a política da patrimonialização é realizada numa hierarquia de cima para baixo, ou seja, a patrimonialização toma forma num sentido mais vertical do que horizontal, o que leva a uma concentração do discurso do património e à eleição de porta-vozes, ao invés de multiplicar as vozes do património (Leal, 2013: 12).

Toda a dinâmica gerada em torno da classificação do fado como PCI é um investimento, com espera do retorno que o mesmo pode trazer à comunidade dos artistas mais ou menos consagrados, à cidade de Lisboa e ao país. Através do processo de patrimonialização, o Estado-nação procura desempenhar um novo papel na economia cultural global (Appadurai, 1996), com o desenvolvimento de novas interações entre Capital, Estado e Sociedade. Neste processo surgem novas instituições e novos tipos de organizações do setor privado provenientes da indústria cultural e indústria do turismo com interesses diretos no bem cultural patrimonializado. Estes disputam e assumem seu papel para promover e cuidar do património.

Um interessante exemplo prático da consequência do produto “fado” é o lançamento de um disco de gravação de canções da Amália Rodrigues, lançado em 2015 e intitulado “Vozes do Fado”. Para a produção deste disco foi convidado, pela *Universal Music Portugal*, o diretor do filme *Gaiola Dourada*, Rúben Alves, que tinha como tarefa selecionar os fadistas que participariam do disco. De referir que os fadistas escolhidos foram os “artistas individuais” da indústria fonográfica. No âmbito da produção do disco

foi também contratado, para realizar uma obra de intervenção, o artista de *street art* VHILS 8, pseudónimo de Alexandre Farto, que realizou o seu primeiro trabalho em calçada portuguesa, em Alfama, com o rosto de Amália Rodrigues, sendo esta a imagem da capa do disco. Boa parte do material promocional foi produzido em francês, objetivando o mercado internacional, mais do que o mercado nacional.

A transmissão e a disseminação da prática de fado estão a ser igualmente institucionalizadas. A própria transmissão do género musical tem ocorrido de forma institucionalizada com a criação de uma escola de fado, inserido no Museu do Fado, e com o aumento exponencial de escolas de música a oferecer aulas de fado ou de guitarra portuguesa. De referir que o Instituto Politécnico de Castelo Branco, em conjunto com a Escola Superior de Arte (IPCB/ESART), é a única instituição de ensino superior a ministrar um curso de guitarra portuguesa. Quanto à nova forma de disseminação do fado, é central o papel desempenhado pelo Museu do Fado através da produção de exposições permanentes e temporárias. Assim, como a criação de novos festivais anuais de fado, tais como, o “Festival Caixa Alfama” realizado desde 2013 em Lisboa e o “Festival Caixa Ribeira”, desde 2015 no Porto.

O fado vadio, considerado pela maioria dos fadistas como a verdadeira escola do fado, não foi incluída pelo modelo de política de patrimonialização. Como será abordado no capítulo 4, o fado não foi investigado fora da localidade de Lisboa, e as preocupações e o conhecimento da prática de muitos fadistas estão a ser negligenciadas pelo Museu do Fado. Do meu ponto de vista, ao distanciarem-se de uma participação mais transversal, os porta-vozes continuam a apropriar-se das práticas e dos discursos sobre o fado, e os fadistas permaneçam como meros observadores sem participação ativa nas políticas patrimoniais. Beardslee (2015) adverte de que o modo como se desdobram as políticas patrimoniais de salvaguarda não está especificamente relacionado com a boa vontade dos políticos e especialistas do património. Para o autor, a questão tem a ver com a forma como são estruturadas e organizadas as políticas patrimoniais do PCI, em que os investimentos e os poderes são absorvidos no meio do caminho, e o empoderamento final dos praticantes do bem patrimonializado ocorre sempre em menor escala. No processo de

criação patrimonial, são principalmente as hierarquias político-sociais e as redes sociais que se criam, e recriam continuamente.

Do ponto de vista político, é possível perceber que a dinâmica de apropriação do valor do fado patrimonializado realiza-se em graus diferentes. É exemplo o fato do capital simbólico da candidatura ter sido disputado pelos políticos vigentes que procuraram identificar-se com a candidatura. De acordo com Mendonça e Abreu (2012: 39), esta foi “aclamada por todos os partidos políticos” e o apoio político à campanha foi unânime.

Penso que a esta tendência centralizadora das políticas patrimoniais se contrapõe à diversidade do fado. A seleção de somente um universo de prática fadista, referente aos “artistas individuais” da indústria fonográfica de Lisboa, fortalece uma hierarquização na cultura fadista, assim como a padronização e uniformização da prática. Para além de uma hierarquização interna entre os diferentes universos do fado, esta tendência centralizadora estabelece também uma hierarquia nas práticas musicais realizadas em Portugal como um todo. O incentivo às artes é necessariamente seletivo, uma vez que é impossível financiar todas as atividades desenvolvidas. Desta forma, o processo de patrimonialização permite reescrever, reenquadrar e resignificar o lugar ocupado pelo fado no panorama cultural português, e assim, transporta o gênero para primeiro plano e consolida uma hierarquia entre as diferentes práticas musicais portuguesas.

3.4. Notas conclusivas

Neste capítulo argumentei que todo o processo de candidatura e respetiva classificação do fado como Património Cultural Imaterial da UNESCO, não resultou num esforço investigativo de conhecer o género musical do fado como é realmente praticado, e as suas diversas variedades. Resultou sim, no desenvolvimento de políticas culturais patrimoniais que, através de novas instituições, procuram moldar o fado, numa ênfase revivalista de reencontro com um fado histórico. À prática cultural do fado é dado um novo uso que os responsáveis acreditam ter finalidades mais produtivas. Assim, o fado é mobilizado para esse propósito, por meio da criação de diversos produtos e moldado numa prática genérica, que com a devida gestão, pode levar a uma ampliação do consumo.

Nesse sentido, acredito que a iniciativa privada e a indústria do turismo são quem têm os seus interesses mais atendidos porque vêm no fado patrimonializado a possibilidade de elaborar novos produtos como um modo de sublinhar a sua própria distinção.

É importante referir que a projeção internacional do fado, como uma música simbólica da identidade portuguesa, é tão antiga quanto o próprio género. Assim, a patrimonialização representou sobretudo um impulso significativo na promoção do fado como motor económico de desenvolvimento local, através do turismo cultural e da exportação da música gravada e outros bens culturais, para reinseri-lo nas prestigiadas redes internacionais de produção e consumo de música gravada. Nos dias de hoje, há a tendência global da cultura e das artes se tornarem cada vez mais valiosas enquanto objetos de formulação de políticas públicas e de intervenções governamentais. Apesar da diminuição e enfraquecimento do Estado após a virada neoliberal, a política pública cultural tornou-se o principal mediador da vida cultural e artística dos diferentes países e representa uma característica definidora do panorama musical atual.

A gestão deste património não cabe numa simples narrativa de apropriação, pois está relacionada com uma negociação que envolve diferentes sujeitos coletivos. Entretanto, é inegável que somente uma pequena elite de artistas e intelectuais foi privilegiada diretamente pela transformação da prática em valor patrimonial.

Portanto, o processo de candidatura e classificação do fado, ao invés de apenas estimular e cultivar os valores da cultura musical, formatou ativamente toda a vida musical do fado. Isto acontece porque a institucionalização afeta diretamente, e em diferentes graus, a própria relação dos fadistas com o fado.

Capítulo 4. – O fado vadio no Porto e os impactos da patrimonialização

No último capítulo desta dissertação, apresento inicialmente o perfil de cada um dos três fadistas entrevistados. Em seguida, realizo uma descrição dos principais locais da prática de fado na cidade do Porto. Na terceira parte, em busca de perceber as consequências da patrimonialização do fado, relato as reflexões sobre as informações adquiridas durante o período de trabalho de campo com as comunidades portuenses praticantes de fado. Posto isto, e por último, a partir das observações de campo e das entrevistas realizadas, debato os impactos do processo de patrimonialização na cidade do Porto.

4.1. Caracterização dos entrevistados

Este subcapítulo apresenta uma caracterização de cada um dos entrevistados. O objetivo das entrevistas foi ouvir na primeira pessoa as perspetivas sobre a prática do fado na cidade do Porto assim como as perceções detidas sobre o significado da transformação do fado em património. Depois, ao longo do presente capítulo serão usados trechos das entrevistas com uma sigla para identificar o respetivo entrevistado.

O primeiro entrevistado foi Samuel Cabral (SC, 1961), nascido em 1961, toca guitarra portuguesa, e é músico profissional desde 1980. Viveu em Paris de 1984 até 1990. Tem formação autodidata, e é dos guitarristas portuenses com maior experiência na prática de fado, dedicando-se exclusivamente a este género musical. Participou na Expo 98 com o espetáculo "Noites do Porto", e no Porto 2001 Capital Europeia da Cultura com o espetáculo "Um Porto de Fado". Músico respeitado e com agenda cheia, apresenta-se durante as tardes em sessões de fado vadio e pela noite é músico residente na casa de fado profissional: "O Fado, Restaurante Típico".

A segunda entrevista foi realizada com Miguel Amaral (MA, 1982), nascido em 1982, guitarrista, iniciou-se profissionalmente em 2005. É também licenciado em direito.

Foi aluno de guitarra portuguesa de Samuel Cabral e de Fontes Rocha. Como solista de guitarra portuguesa procura levar o instrumento para outros géneros musicais além do fado. Tem um disco editado de guitarra portuguesa com repertório de música erudita. Leciona guitarra portuguesa na Escola de Música da Valentim de Carvalho, no Porto.

A última entrevista foi com Miguel Xavier (MX, 1995), nascido em 1995, cantor fadista, terminou recentemente o ensino secundário e procura profissionalizar-se no fado. Desde 2014 que investe com afinco para conquistar o seu espaço no universo fadista do norte do país. Vencedor do Concurso de Fado de Lordelo do Ouro, participou nos festivais Caixa Ribeira e Caixa Alfama. Em 2015, integrou o elenco do concerto “Amália – Não sei porque te foste embora” no Coliseu do Porto. Atualmente apresenta-se com frequência na “Casa da Mariquinhas”, a casa de fado profissional mais antiga do Porto. É um jovem fadista apadrinhado pela comunidade de fado portuense que deposita confiança em sua carreira promissora.

4.2. Fado no Porto

A cidade do Porto, é uma cidade costeira localizada na foz do rio Douro, no Norte de Portugal. É a segunda maior aglomeração urbana do país, sendo conhecida no contexto nacional como a capital da zona Norte. Cultiva-se na região um sentimento de orgulho pela identidade nortenha que a distingue e incentiva uma certa rivalidade entre as cidades do Porto e de Lisboa. São exemplos desta identidade, a defesa de uma cultura local típica e um jeito de ser do Norte, associado a um sotaque marcadamente diferente do sul de Portugal.

O contexto económico-social e político que a cidade do Porto atravessou durante esta investigação teve influência direta no impacto sentido relativamente às políticas de patrimonialização. A cidade vive atualmente um período excecional em relação ao aumento do fluxo de turismo. Esta situação iniciou-se desde que a companhia aérea de voos *low cost* Ryanair inaugurou, em 2005, sua operação na cidade com a rota Londres-Porto. Depois da reforma do Aeroporto Francisco de Sá Carneiro, a companhia aérea ampliou sua presença na cidade ao criar uma base fixa de aeronaves em 2009. A Ryanair,

em 2017, conta com 42 rotas a partir do Porto e, segundo o diretor da companhia aérea Michael O'Leary, é um dos destinos a crescer mais rapidamente na Europa¹⁰.

A cidade foi eleita, pela *European Consumers Choice*, o melhor destino europeu em três anos recentes: 2012, 2014 e 2017. O aeroporto que teve movimentação acima de 8 milhões de passageiros, em 2015, bateu recorde no ano seguinte com 9 milhões de passageiros em circulação. O Grande Porto e o norte de Portugal têm lugar de destaque no Plano Estratégico Nacional de Turismo (PENT), documento que define os princípios orientadores das políticas públicas na área do Turismo para o horizonte temporal de 2016-2020, recentemente atualizado pelo documento “Turismo 2020”. A infraestrutura da cidade está a mudar e prepara-se para receber cada vez mais turistas, com a implementação da indústria do turismo na cidade. Em 2014, iniciou-se uma nova estratégia de comunicação da Câmara Municipal do Porto com uma proposta de identidade local e *city branding* realizado pela empresa de *design White Studio*. Na cidade do Porto, frequentada por turistas que a visitam em busca de experiências únicas, a prática de fado como Património Cultural Imaterial da Humanidade tem desempenhado um forte papel na diversificação turística. É possível prever que o papel do fado como potencial de desenvolvimento da economia local será cada vez mais explorado.

Não se pode precisar desde quando há fado na cidade do Porto. Contudo, na primeira obra escrita sobre a história do fado, em 1903, o autor Pinto de Carvalho faz uma citação direta da novela “Eusébio Macário”, escrita por Camilo Castelo Branco, em 1879, para referir-se ao fado e “aos locais em que elle se tocava n’aquella cidade: o botequim do Pepino em Cima do Muro, onde o fado batido deitava a madrugada, com entreatos de facadas e muito banzé” (Carvalho, 1903: 36). Nesta primeira obra sobre a história do Fado, Pinto de Carvalho enumerou e destacou alguns fadistas e guitarristas da cidade do Porto. Na década de 1930, ouvia-se e cantava-se fado profissional nos cafés “Portugal” e “Avenida” (Mendes, 2012: 108). Estes cafés já não mais existem, verificando-se que o único café central, da Avenida dos Aliados que ainda oferece uma noite com fados é o

¹⁰ “Ryanair quer aumentar o número de passageiros no Porto para 4 milhões”, In Dinheiro Vivo/Lusa, 22/02/2017.

café “Guarany”. Pela década de 1950 surgiram os cabarés “Tamariz” e a casa de fado profissional “A Candeia” (Santos, 2015). Na década de 1960, foi inaugurada a “Casa da Mariquinhas”, seguindo-se outras casas de fado no Porto, como a “Taberna de São Jorge”, a “Arcadas Dom Vaz”, a “Cozinha Real do Fado” e o “Mal Cozinhado”. Segundo os entrevistados, pela década de 1960 chegaram a existir mais de uma dúzia de casas de fado. Atualmente, restam apenas três casas em que o fado profissional se realiza semanalmente: a “Casa da Mariquinhas”, o “Mal Cozinhado” e “O Fado, Restaurante Típico”.

A casa de fado profissional “Casa da Mariquinhas” é a mais antiga casa de fados atualmente existente no Porto. Situa-se muito próxima da Sé do Porto. Esteve fechada por cerca de dez anos e reabriu em 2011 com nova gerência. A casa faz publicidade baseada em sua história, afirmando que grandes nomes da história do fado por lá passaram, como, por exemplo, o fadista Alfredo Marceneiro. O “Mal Cozinhado” está localizado na Ribeira, num edifício com 600 anos. José Martinho, o proprietário, diz que 98% dos clientes são turistas, sendo considerada uma casa de fado tradicional de utilidade e relevância turística pela Secretaria de Estado do Turismo. A autarquia assegura que convidados oficiais sejam encaminhados para a casa e o mesmo acontece com hotéis e postos de turismo. Por último, “O Fado, Restaurante Típico”, é uma casa dedicada ao fado profissional situado também na zona histórica, em que uma entrada discreta, com portas de madeira, dá acesso a um espaço de paredes de pedra e de azulejos, onde diariamente há fado. Samuel Cabral, guitarrista entrevistado nesta investigação, faz parte do elenco desta casa.

Miguel Amaral, o outro guitarrista entrevistado, tem uma explicação para o encerramento das casas de fado no período pós-revolução de 1974. Segundo ele, as casas foram fechadas porque o turismo no Porto não começou tão cedo como começou em Lisboa, *lá, eles fizeram muito bem a transição entre aquele cliente português com dinheiro e os estrangeiros, porque Lisboa começou a ter um fluxo de turismo muito grande logo nessa altura. Nós só estamos a começar agora, portanto, durante esse período houve no Porto uma diminuição de público* (MA, 1982).

Para Samuel Cabral, se o fado nasceu em Lisboa, ele é hoje transversal ao país. O caminho para Lisboa, que muitos fadistas e músicos realizaram a partir de todo o país, é o caminho de quem quer viver do fado, pois em Lisboa, segundo Samuel Cabral, *existe um maior interesse. Há um mercado, é lá que está o trabalho, os agentes, as pessoas que contratam. Assim é natural que qualquer pessoa que cante e queira viver do fado, só há um caminho a 100%, que é ir para Lisboa* (SC, 1962).

Essa referência à indústria de entretenimento e à sua localização em Lisboa, onde se concentram as salas de concerto, os estúdios de gravação e o centro de distribuição, refletem uma assimetria própria do país, em que Lisboa, como capital, centraliza maioritariamente os recursos para a cultura. Os próprios fadistas do Porto reclamam que os postos de turismo da cidade do Porto direcionam os turistas para Lisboa, quando estes questionam sobre locais para se ouvir fado. Segundo os entrevistados, desde a classificação do fado, em 2011, que não houve nenhuma medida da proposta de salvaguarda que envolvesse a cidade do Porto. Quanto às políticas patrimoniais relativas ao fado, estas não são sentidas diretamente na cidade, *aqui não chega, no Porto nós não temos este tipo de apoio* (SC, 1962).

Isto não impede os guitarristas entrevistados de afirmar com orgulho que há uma tradição muito grande de fado no Porto. Miguel Amaral elencou alguns nomes de grandes fadistas que nasceram na cidade, *até porque há muitos fadistas e guitarristas que são daqui e começaram a tocar aqui. O Fontes Rocha, e Zé Nunes nasceram e começaram a tocar no Porto. O Zé Maria Nobre, que foi viola do Carlos do Carmo, [José Joaquim] Cavalheiro Júnior que é um grande guitarrista também, e que compôs um fado menor do Porto; a Beatriz da Conceição e a Maria da Fé começaram a cantar ainda no Porto. Portanto, havia aqui uma escola de formar músicos de fado e fadistas; sempre houve uma tradição e uma movimentação local* (MA, 1982).

Samuel Cabral conta até uma anedota sobre uma entrevista, que atualmente circula pela internet no Youtube, em que perguntaram, *Dona Amália Rodrigues, onde é que nasceu o fado? e ela respondeu: provavelmente nasceu no Porto porque foi lá que nasceu*

o Fontes Rocha (SC, 1962). Referência ao guitarrista nascido no Porto que a acompanhou durante 12 anos, no período auge da carreira internacional da cantora.

Se atualmente a cidade do Porto conta com apenas três casas de fado profissional, possui, contudo, uma oferta muito maior de casas de fado vadio. Em busca do fado e dos músicos em contexto de música praticada ao vivo, encontrei-me com o fado vadio como relatarei na próxima parte deste capítulo. Na década de 1980, a expressão “fado vadio” foi valorizada em Lisboa, em contraponto ao fado “turistificado” das casas de fado (Alves e Klein, 1994). Os discursos de autenticidade recaíram sobre esta prática mais informal de fado. As casas de fado vadio ofereciam uma prática de fado menos padronizada pelo espaço performativo das casas de fado e serviam até para cumprir o desafio de oferecer fado ao turista estrangeiro, que desejava ouvir “um fado autêntico, não para turistas”. Neste sentido, muitas casas de fado profissional são consideradas no meio fadista como exclusivas para turistas, para um público predominantemente estrangeiro, e isto deve-se principalmente ao preço praticado.

Alves e Klein (1994: 46) caracterizam as casas que oferecem fado vadio pela “sobreposição entre fadistas e público presente que criam e recriam sociabilidades em torno do fado”. Nestes espaços, encontra-se um fado diferente do fado espetáculo. Segundo as autoras, é um “fado mais virado para si”, isto é, para os próprios praticantes e para a comunidade. A prática do fado vadio sempre teve menos visibilidade mediática do que o fado distribuído pelas indústrias culturais. Uma característica destacada neste artigo refere-se ao fato de as casas onde se realiza o fado vadio manterem a oferta de uma forma efémera, isto é, as tascas e os restaurantes que viabilizam tardes ou noites de fado, deixam de o oferecer passado três ou quatro anos depois. Entretanto, neste ínterim, já outra casa passou a oferecer fado vadio. É exemplo desta transitoriedade na área metropolitana do Porto, uma casa que oferecia fado vadio denominada “Janelas do Fado”, na cidade de Matosinhos. Ouvi durante os convívios com fadistas muitas referências a este sítio, que era tido como uma casa de fado vadio para a nova geração, com uma decoração moderna e um elenco de jovens fadistas a cantar para uma juventude que não se identificava com as outras casas que oferecem fado mais tradicional. Entretanto, a casa

acabou por fechar com pouco mais de quatro anos de existência, anterior mesmo ao período dessa investigação.

Um sítio de referência de fado vadio na cidade do Porto é a “Adega do Rio Douro”. Uma exceção ao mencionado sobre a efemeridade destes espaços, esta casa oferece, há mais de 30 anos, tardes de fado vadio às terças-feiras. A tasca situa-se na marginal do Rio Douro. O nome da proprietária, Dona Piedade, serve igualmente como referência de nome para a casa, habitualmente denominado por “O Fado da Piedade”. Neste espaço reúnem-se semanalmente os amantes do fado do distrito do Porto. Em 2014, foi mesmo registado o episódio informal de um encontro entre a fadista da nova geração, Gisela João, e a cantora inglesa Joss Stone, que improvisaram um dueto de fado na “Adega do Rio Douro”.

As casas de fado profissional estão necessariamente no centro histórico do Porto, dentro do circuito turístico da cidade. Algumas casas de fado vadio, pelo contrário, encontram-se em zonas afastadas da cidade. Foi inclusivamente antes de uma sessão de fado vadio na “Tasquinha da Maria”, na Rua de Recarei, que realizei a entrevista ao guitarrista Samuel Cabral. Os frequentadores de uma casa de fado amador costumam frequentar outros espaços performativos de fado vadio, e é comum rever rostos conhecidos do público nestas sessões e mesmo os cantores fadistas amadores são muitas vezes reconhecidos. Por isso, eles falam com frequência sobre um “roteiro de fado”, isto é, a ideia de que há um circuito que oferece fado vadio todas as tardes da semana em alguma localidade diferente.

Segundo os entrevistados, antigamente as casas de fado vadio estavam ligadas às pessoas que gostavam de fado. Para os fadistas, este deveria ser o primeiro requisito de qualquer empresário que pretendesse oferecer fado vadio. De acordo com Samuel Cabral, *eles não viam o fado apenas como negócio, era como uma paixão. Isto fazia com que as contratações dos músicos fossem melhores, por exemplo (...). Agora que no Porto o turismo está a aumentar, estão a aparecer os novos empresários do fado* (SC, 1962). Esta referência aos “novos empresários do fado” refere-se aos proprietários de novas tascas que estão a ser reabilitadas, principalmente no centro histórico, e estão a contratar os

músicos para sessão de fados, tendo em vista angariar turistas para consumir dentro do estabelecimento. É difícil sustentar a ideia da casa de fado vadio como um espaço performativo sem fins lucrativos (Mendonça, 2012). Empresários, músicos, fadistas amadores e público, cada qual tem a sua motivação para frequentar estes espaços, contudo, esta passa inevitavelmente pela prática do consumo e de mercado. As casas de fado vadio que pude frequentar dispõem habitualmente de um menu especial durante a sessão com preços mais acessíveis. Para os empresários, as tardes de fado vadio dinamizam períodos ociosos dos estabelecimentos, ou seja, há sempre um interesse em angariar um público consumidor. Numa sessão de fado vadio, os únicos “contratados” informalmente são os músicos acompanhantes: um guitarrista e um violista de fado. Estes são os únicos participantes que recebem pela apresentação, e por costume são igualmente pagos com refeição e bebidas. Os cantores fadistas amadores não recebem nenhum retorno financeiro de uma sessão de fado vadio. Como ouvi, mais de uma vez na pesquisa de campo e nas entrevistas, “não só não recebem, como estão a pagar para cantar”, não literalmente pelo ato de cantar, mas devido ao consumo interno nas tascas. Samuel Cabral resume o papel dos músicos de fado vadio da seguinte forma, *enquanto há fadistas por todo o lado, já se sabe, não é; nós os guitarristas somos menos, nós ocupamos as casas* [de fado vadio] (SC, 1962).

Por outro lado, os fadistas profissionais das casas de fado profissional referem que antigamente aprendiam muito nas casas de fado vadio, mas que também se pode desaprender nessas sessões. A experiência em uma tasca de fado vadio pode correr mal, por vezes, devido ao despreparo dos fadistas. Os fadistas amadores podem perder o tempo das letras, errar uma entrada ou desafinar a melodia. Normalmente, nestas situações, os músicos costumam corrigir os cantores com certa severidade. Segundo Samuel Cabral, o apresentador de uma sessão de fados vadio cumpria o papel de filtrar os fadistas amadores mais dedicados, *antigamente no Porto, não deixavam cá toda a gente cantar. Havia apresentadores que sabiam de fado e quando as pessoas cantavam mal, eles diziam (...) vá para aquele sitio, que é onde eles costumavam treinar à tarde. Vá praticar e depois de alguns meses volte cá, se cantar em condições o ponho a cantar*

(SC, 1962). Para os músicos e fadistas que trabalham com fado, em casas de fado profissional, as sessões de fado vadio podem servir para a manutenção da técnica musical e como espaço de prática. Para Miguel Xavier, o fado vadio dá o “traquejo” ao fadista. Por exemplo, se o jovem fadista vai se apresentar na casa de fado profissional, “Casa da Mariquinhas”, há três fados que deseja cantar, mas que lhe exigem um alto patamar de qualidade. Segunde ele, estes fados devem estar “minimamente pré-definidos” e o local para ensaiar estes fados será numa sessão de fado vadio.

Contudo, o fado vadio oferece igualmente momentos únicos da prática fadista. Miguel Xavier descreveu o que pode acontecer numa sessão de fado vadio: *e chega um senhor já lá com seus 60 anos que tu não dás nada por ele. Mas basta cantar uma frase, que tu levantas a cabeça e pensas: alto...isto vale a pena ouvir! Por vezes, ele não tem uma voz (...), mas aquilo que ele tem a dizer ao cantar o fado é uma coisa importante* (MX, 1986). Este ato de prestar atenção ao fado está envolto na tradicional frase: “silêncio, que vai se cantar o fado”, ou ““tão fadista é o que canta como o que sabe ouvir!”. Gray (2013: 38-45) desenvolveu um singular estudo da importância do silêncio, assim como da presença e da função das lágrimas numa sessão de fados.

Miguel Xavier, que se apresenta frequentemente na casa de fado profissional “Casa da Mariquinhas”, reclama que o público paga um alto valor para lá estar, mas que *estão lá para beber e comer (...), não estão a ligar para aquilo que tu estás a cantar* (MX, 1995). Em contraposição o fado vadio costuma ser um ambiente em que a principal preocupação é o fado, tudo gira ao redor das performances dos fadistas amadores. Miguel Amaral chamou a atenção para este valor coletivo do fado vadio: *todas essas pessoas que vão ao fado vadio não ganham nada com isso e vão lá porque de fato estão ligadas a este género musical. O fado faz parte da vida delas, não conseguem viver sem. Isto representa o impacto da música no dia a dia da vida das pessoas* (MA, 1982). Para Miguel Xavier, cria-se um ambiente de “camaradagem” numa casa de fado vadio, em que os presentes convivem e se relacionam não só com o intuito de desenvolver suas técnicas musicais, mas com o intuito de partilhar experiências, *é um ambiente quase familiar que se cria nas casas de fado vadio que torna a coisa tão peculiar* (MX, 1995).

A principal crítica dos músicos e fadistas, com mais tempo de prática de fado do distrito do Porto, é a de que nos tempos que correm, com o aumento significativo do turismo, qualquer dono de estabelecimento coloca um cartaz na porta de entrada e oferece fado. Nos espaços de fado vadio no Porto, como por exemplo, a Tasca Maus Amigos, se no início da investigação eram ocasionais as presenças de turistas, no decorrer da investigação já se podia afirmar que havia uma frequência constante de turistas. Fato este que é bem visto por todos os participantes do fado vadio: empresários, músicos, fadistas e o público.

Para além das alterações nas casas de fado profissional e de fado vadio do Porto, um impacto direto e muito visível da patrimonialização foi a realização de grandes festivais com o tema do fado. Destes, o maior festival de fado na cidade do Porto foi o “Caixa Ribeira”, patrocinado pelo banco Caixa Geral de Depósitos e realizado junta à zona histórica portuense da Ribeira. O primeiro ocorreu em 2015, e já se realizou uma segunda edição em 2016. Este festival apresentou grandes nomes do fado de Lisboa, mas incluiu também a apresentação de grupos de fadistas do Porto. Questionei Miguel Amaral sobre o porquê de se ter dado mais atenção aos fadistas de Lisboa do que aos do Porto. Ele argumentou, sem ressentimentos, que se devia a razões comerciais: *se quer atrair um grande público, tem que colocar os nomes mais sonantes. Num festival tão grande de dois dias, com tanta coisa a acontecer, se tu puseres os nomes de gente que ninguém conhece, as pessoas não compram os bilhetes. São razões óbvias da promoção de um evento. Nos cartazes vão aparecer sempre o nome de pessoas mais conhecidas* (MA, 1982).

A cidade do Porto está a aumentar exponencialmente a oferta de novos espaços dedicados à prática do fado. São exemplos destas propostas de fado para turistas, nomeadamente durante o verão, uma apresentação de fado no elétrico da linha 22, em passeios turísticos de comboio, em provas de vinho do Porto nas caves da cidade de Vila Nova de Gaia, como por exemplo, nas “Caves Calém”. Assim como a Casa da Música, aparelho cultural fruto do Porto Capital Europeia da Cultura de 2001, tem oferecido cada vez mais o fado como oferta cultural.

4.3. Trabalho de campo

Em busca de saber onde e como é que o fado é praticado e tocado por músicos e fadistas amadores, em contraponto aos músicos da indústria fonográfica, encontrei-me durante o trabalho de campo com o universo do fado vadio do Porto. Deste contacto busquei responder a questões sobre o que mudou com o processo de patrimonialização do fado nas práticas e nos discursos dos fadistas do Porto? O que é que os fadistas e os músicos pensam desta nova posição ocupada pelo fado? Com o duplo papel de investigador e de músico brasileiro, violonista e cavaquinista que toca o género musical do “choro”, música instrumental brasileira que mantém uma familiaridade com o género do fado, entrei no terreno com um objetivo que me ajudaria na interação: aprender a tocar fados na viola de fado.

O meu primeiro encontro com o fado vadio na cidade do Porto começa por ser ocasional. O sr. Augusto José parou para ouvir a execução de algumas canções que tocava em conjunto com dois amigos músicos, numa esplanada de uma tradicional tasca do Porto. Perguntou se poderíamos acompanhá-lo numa música brasileira que gostava muito, chamada “cabelos brancos”, do intérprete Sílvio Caldas. Assim, sem ainda o saber, acompanhávamos um poeta e fadista no papel de cantor brasileiro. Desde este primeiro encontro que o sr. Augusto pediu para que não o tratássemos por senhor. Convidou-nos para conhecer uma sessão de fado vadio e pediu para levarmos os instrumentos de forma a tocarmos juntos com os músicos da casa.

No dia seguinte, como agendado, começo a adentrar no campo da pesquisa desta investigação. Fui, em conjunto com outro músico, ao encontro do fadista Augusto José, que depois nos conduziu até à tasca “Maus Amigos”, situada no centro histórico do Porto. Esta havia sido recentemente reabilitada e apresentava o programa “Tarde de fados vadios”. O ambiente destoava da imagem pré-concebida de tascas de fado pela ausência de decoração exagerada e de ícones representativos da portugalidade, embora o xaile negro pendurado na parede não pudesse faltar na decoração mais moderna.

Nesta primeira experiência numa casa de fado vadio, escolhi um lugar central para poder apreciar a sessão perto dos músicos, pois era meu interesse ouvi-los, tanto como aos cantores. A sessão foi então iniciada pelo apresentador da casa, que como mestre-de-cerimónias, cumpria o importante papel de abrir a sessão, anunciar os fadistas, pedir silêncio para ser possível ouvir o fado, e conduzir toda a sessão. Em seguida, convidou o primeiro dos fadistas para cantar. Este dirige-se aos músicos para combinar qual o fado a ser cantado e a tonalidade para os músicos acompanharem.

A sessão prosseguiu com cada fadista a cantar entre dois a três fados. O clima de participação e de comunhão era sentido pelo silêncio prestado, e pelo cantarolar das melodias na parte dos fados que possuem uma melodia instrumental, realizada pela guitarra portuguesa, em que grande parte do público presente entoava junto.

Chamou-me igualmente a atenção a presença de um senhor sentado ao lado da entrada, com uma pasta enorme de papéis datilografados. No intervalo, o público dirigiu-se predominantemente para a porta de saída com a intenção de conversar ou para fumar. Iniciou-se um momento de convívio em que os presentes começaram a dividir opiniões sobre os fados e a conversar sobre assuntos variados. As conversas foram bastante animadas. Mesmo um casal de turista, sem perceberem a língua portuguesa, foram interpelados para saber se tinham gostado e até surgiu alguém que tentava explicar a essência do fado num inglês conturbado, esclarecendo sobre a alma portuguesa, a saudade, entre outros temas recorrentes do discurso fadista. Ao questionar sobre quem era o senhor sentado junto à porta, disseram-me que era o poeta Fernando Alves, alguém que guardava as letras de muitos fados e composições próprias em quadras, sextilhas e alexandrinos.



FADO VADIO

Todas as Segundas e Sextas - a partir das 16h

All Mondays and Fridays - from 16h

Restaurante Maus Amigos

Rua das Taipas, n.º 111 Porto

O fado, no seu estado mais puro.
Convidamos fadistas, amantes e curiosos a fazer parte desta celebração do fado portuense.

Fado in its purest state.
We invite singers, lovers and curious, to be part of this Fado celebration

Apresentação/Presentation:
António Campos

Guitarra/Guitar:
Miguel Amaral/ Samuel Cabral

Viola Fado:
André Teixeira/ Paulo Faria Carvalho



maus amigos
GASTROPUB



Portal do Fado

Siga-nos em:

www.facebook.com/mausamigos
www.instagram.com/mausamigos

Rua das Taipas, 111
 4050-600 Porto

Figura 3 - Cartaz publicitário de eventos de fado vadio no “Maus Amigos”, tasca frequentada durante trabalho de campo. Fonte: <https://www.portaldofado.pt>, acedido em: 18/07/2015.

Ao final desta primeira sessão, o fadista Augusto José havia já falado com o apresentador que nos surpreendeu ao apresentar ao público a presença de músicos brasileiros no recinto, e a convidar-nos para tocar. Assim, dirigimo-nos ao espaço destinado aos músicos e improvisamos um “choro” instrumental bem balanceado. Sentimo-nos bem-recebidos, o apresentador brincou com o público e pediu mais uma música. Então decidimos tocar um “choro” mais melodioso, de andamento mais lento e

com forte carga sentimental. Para nossa surpresa, no fim de um “choro” mais calmo, em que os ouvintes são levados a um estado mais calmo de contemplação, e ao qual se espera palmas mais constrictas, a reação do público foi igualmente efusiva. No termino da sessão ouvimos comentários que não estávamos à espera e que nos aproximaram ainda mais dos presentes, pois diziam que aquela música não era um “choro”, mas sim um fado. Deste encontro na tasca “Maus Amigos” iniciou-se a minha relação com os músicos residentes desta casa de fado vadio, o guitarrista português Miguel Amaral e o viola de fado André Teixeira. Depois deste primeiro contacto com o fado vadio, o fadista Augusto José estendeu o convite para conhecermos também “o roteiro de fado vadio do Porto”.

Importa aqui explicar como se desenvolveu a relação com os diferentes fadistas e o meu processo de integração no interior de um círculo fadista portuense. Daí a importância de referenciar nesta investigação António Teles, outro poeta, compositor de poemas e igualmente cantor de fados, um novo cicerone que conheci em outra sessão de fado vadio e que me abriu a porta para diversas outras tertúlias. Depois de frequentar com alguma regularidade outras tascas de fado vadio da cidade, como o “Pisco’s Bar”, o “Adega do Douro”, e já com uma boa relação estabelecida com alguns fadistas, fui convidado para uma tertúlia em um restaurante em Avintes, Vila Nova de Gaia, em que estariam presentes diversos músicos e amantes do fado. Em conjunto com outro amigo músico partimos de boleia com o poeta António Teles. Durante o caminho foi inevitável uma conversa sobre a origem do fado, sendo esta importante para demonstrar qual a posição de cada músico em relação à tradição. Nesta tarde estiveram presentes mais músicos que fadistas, e o foco foi a troca de experiências numa aprendizagem conjunta, tendo-se para isto estabelecido contatos musicais da relação Brasil e Portugal e a partilha de músicas e cancioneiros conhecidos.



Figura 5 - Convívio musical entre músicos de fado e de choro. Fonte: Fotografia do autor desta dissertação, a 29/02/2016. Legenda: (esquerda para a direita) Eduardo Ramos, bandolinista; António Teles, fadista e poeta; Yuri Reis, violonista; António Marramaque, guitarrista e parte do elenco de fado da Caves Calém; Eduardo Falcão, autor desta dissertação.

Este dia foi distinto pela pedagogia informal sobre fado em que foi possível aprender com os músicos despreocupados. Alguns comentários desta sessão merecem destaque. O primeiro refere-se a uma insidiosa similaridade entre os universos da música brasileira e portuguesa. Quando estava com a guitarra em punho, a procurar imitar fielmente as sequências de acordes e ritmos que os fadistas tocavam, ouvi o comentário “já está a balançar (...) é que a viola de fado tem de ser bem marcada”. Este último comentário é uma referência ao ritmo realizado pela mão direita do violista de fado, que deve ser realizada para marcar o ritmo muito bem pontuado, quase como se fosse uma marcha. Por contraste, em alguns géneros musicais associados à música brasileira como o samba ou a bossa nova, por exemplo, os ritmos realizados com a mão direita no instrumento não marcam o tempo forte da música. Isto significa que estão constantemente

“fora do tempo” e era a isso que se referiam quando disseram que “já estava a balançar” o fado. Em seguida, esforcei-me para reproduzir ao máximo o que ouvia da interpretação dos músicos fadistas e, ao final de alguns fados, em tom de brincadeira e quase como se fosse a confirmação de que estava a seguir bem esta pedagogia informal, um dos músicos disse: “*olha brasileiro, se quiseres ganhar dinheiro, aprende bem a tocar fados que podes ganhar até 1000 euros por mês, pois anda a faltar músicos de fado para acompanhar os fadistas*”. Esta referência foi confirmada por muitos outros músicos instrumentistas que afirmam que há, na grande área metropolitana do Porto, mais fadistas que desejam cantar e realizar tertúlias de fado do que músicos disponíveis para trabalhar com eles. Neste sentido, muitas noites de fado deixam de acontecer porque não há viola fado e guitarrista que possam realizar o trabalho.

Além deste episódio, passo a descrever outro encontro significativo relacionado com a proposta de um “*workshop* de viola de fado” realizado na “Casa da Guitarra”, uma loja de instrumentos situada perto da ponte D. Luís I, um dos principais pontos turísticos da cidade. Desde 2015, a loja passou a oferecer um curto espetáculo de fado, ao final do dia, durante a primavera e verão é realizado todas as quartas, quintas e sextas-feiras. Este tipo de apresentação breve, em conjunto com uma prova de vinho de Porto incluída, é um dos modelos que mais se reproduz dentro do limitado circuito turístico do centro histórico da cidade. O *workshop* foi realizado por António Reis, músico residente da casa de fado “Casa da Mariquinhas”. O violista de fado desempenha um papel de sombra dentro do fado (Oliveira, Múcio. 2014), pois embora seja o alicerce musical de um fado tocado, através da marcação constante do ritmo sobre o qual, tanto o guitarrista, quanto o fadista, poderão “estilar” com melodias típicas da linguagem do fado, este permanece como um músico de menor reconhecimento e destaque.



Figura 6 - Cartaz publicitário de eventos de fado na “Casa da Guitarra”. Fonte: <https://www.casadaguitarra.pt>, acedido em: 20/11/2016.

O número de inscritos para o *workshop* superou todas as expectativas e foi uma surpresa para os próprios organizadores. Na apresentação, António Reis procurou demonstrar sem formalidade os caminhos da viola de fado. Por se tratar de um *workshop*, esperava uma apresentação teórica e analítica das harmonias utilizadas no fado. No entanto, foi como a tradição oral manda: ouvimos primeiramente, para depois reproduzirmos em nossos instrumentos ao tocarmos todos juntos. Este dia permitiu recolher depoimentos de alguns jovens que não tinham qualquer conhecimento sobre o fado e participavam do *workshop* com o intuito de aprender este género tornado património. Penso que aqui cabe a interpretação da antropóloga Marina Frydeberg (2011) que argumenta no sentido de que a nova geração procura no aprendizado do fado uma possibilidade para descobrir a cidade e estabelecer um encontro entre gerações, o que proporciona um sentimento de pertencimento a uma cultura local diante da

multiculturalidade em que as cidades globalizadas se transformam em verdadeiros mosaicos de culturas.

O “Pé d’água” é um bar no cais de Vila Nova de Gaia, conhecido por ser o ponto de encontro dos músicos fadistas após atuarem nos seus trabalhos habituais. No final da noite, encontram-se nesta tasca e, dependendo do ânimo dos presentes e da resistência dos músicos e cantores, os serões podem ir até ao raiar do dia. Este local tornou-se um ponto de encontro de referência. Foi neste sítio, por exemplo, que conheci alguns fadistas vencedores da “Grande Noite de Fado do Porto”.

Quando questionei aos entrevistados se haveria um fado do Porto, ou uma forma de cantar fado diferente de Lisboa, Samuel Cabral, o fadista entrevistado com maior tempo de prática, foi direto em responder que acreditava que não. Segundo o guitarrista, haveria somente uma diferença nas palavras que dão nome às cidades. Assim, para ele, era mais fácil cantar *Lisboa do que Porto. Porto é pra baixo, é fechado, tem a ver só com isso, é mais fácil cantar Lisboa realmente* (SC, 1962). O guitarrista destacou a qualidade da tradição de construtores de guitarra portuguesa da cidade do Porto, mas disse também que os construtores lisboetas adquiriram melhor técnica na produção dos instrumentos devido ao fato de estarem constantemente rodeados de bons músicos.

Era frequente os fadistas quererem saber o motivo de minha estadia, enquanto músico no Porto, durante estes convívios. Depois, ao descobrirem que desenvolvia uma investigação sobre o fado, e com a aproximação e a intimidade criada pelas seguidas tertúlias, queriam saber qual o tema específico da pesquisa. Nunca procurei omitir o tema da minha investigação, entretanto, como suspeitava, a partir do momento em que os fadistas souberam que o tema de investigação era sobre as consequências da patrimonialização do fado, a relação que estabeleci com eles alterou-se. Registo dois momentos sentidos nessas reações dos fadistas: por um lado, muitos fadistas passaram a procurar-me para trocar contato, pois transpiravam uma espécie de sentimento de detentores do fado, ou de uma tradição fadista da cidade. Como se quisessem que se lhes fosse feita uma entrevista, mostravam-se disponíveis para servir como informantes. Por outro lado, alguns fadistas e músicos, tornaram-se mais receosos a marcar encontros,

baseados na crença de que havia um segundo interesse, para além do mero convívio e da fruição musical. Foi despertado, portanto, um sentimento de desconfiança, e foi possível perceber que ficaram mais cautelosos quando se pronunciavam sobre o tema, no sentido de controlar as palavras utilizadas e de procurar contar uma história mais oficial e menos pessoal acerca das consequências da patrimonialização do fado. Assinalo este período como o início da minha saída do trabalho de campo.

Desta experiência de observação participante resultou uma maior complexidade em identificar uma comunidade praticante de fado. Saíra em busca do fado vadio sem nenhuma pretensão em encontrar um fado autêntico do Porto. Porém, vim a descobrir que a grande parte dos fadistas profissionais e amadores que encontrei na cidade do Porto são músicos que só recentemente se dedicam integralmente ao fado. Entretanto, durante o convívio com os fadistas citados neste trabalho de campo, verifiquei que estes desempenhavam o papel de autoridade diante de uma tradição, isto é, diante de um investigador estrangeiro, pretendiam representar a tradição de fado portuense. Desde os primeiros encontros com músicos e fadistas da região do Porto que estes procuraram explicar e narrar uma interpretação do fado. Como investigador acabado de chegar à cidade, sequer poderia contrapor argumentos a algumas das explicações ouvidas. Neste sentido, eles apresentaram-me a outros fadistas, músicos e novos espaços performativos, sempre na perspectiva de informar e legitimar uma prática de tradição de fado.

Na busca de perceber as consequências da patrimonialização do fado dentro de uma comunidade praticante de fado do Porto, este fato levanta a possibilidade de concluir que a própria comunidade, com quem tive contacto, pode ser considerada uma consequência do processo de patrimonialização. Isto é, não coloco em questão a tradição de fado no Porto, o que argumento é que parte da comunidade que se autoidentifica como da tradição de fado, tem a idade do seu processo de patrimonialização. Muitos músicos e fadistas, com os quais contactei no trabalho de campo, desenvolveram a sua formação musical nas tunas académicas, espaços estes em que se desenvolve igualmente a prática fadista. E, somente, desde que o fado foi classificado como PCI e se verificou uma

ampliação da oferta de trabalho com a prática fadista, é que se ofereceu a possibilidade de viver do fado. Assim, estes estão a tornar-se fadistas profissionais.

O que parece haver no Porto é a apropriação da tradição fadista com o interesse de se estabelecer uma identidade de fado local. Neste sentido, este processo assemelha-se ao que foi analisado por Matthew Machin-Autenrieth (2014) sobre as disputas que estão em andamento sobre a prática do flamenco na Junta de Andaluzia, em Espanha. Nas diversas cidades que fazem parte da Junta de Andaluzia: Sevilha, Jerez, Cádiz e Granada, assim como, entre diferentes grupos sociais, está a haver uma disputa de autoridade para legitimar a prática de flamenco mais “autêntica”, como símbolo da identidade regional. Todo este processo é uma consequência do desenvolvimento do flamenco enquanto prática musical institucionalizada, após a patrimonialização em 2010.

Segundo Ruy Vieira Nery, que atualmente ocupa uma posição de destaque na reinterpretação da história do fado, não existe de fato uma tradição fadista no Porto: *“Alguém com mais de 30 anos saberá dizer que o fado no Porto ganhou força nas últimas décadas, o que acompanha o renascimento que houve no resto do país, com novos intérpretes e públicos, mas há pouco fado no Porto, é uma tradição recente. Não se pode dizer que haja um elevado recrutamento de vozes do Porto, é um fenómeno ocasional (...). A certa altura havia uma certa gala de rejeição do fado por parte dos portuenses, por ser um fenómeno lisboeta”* (Nery citado por Horta, 2016). É importante notar que durante a minha investigação, muitos portuenses reagiram da forma descrita por Rui Vieira Nery, considerando que o fado para eles não era uma canção do Norte de Portugal, era sim uma canção de Lisboa. Contudo, Pedro Neves, escritor de uma rota de fado, declarou para o mesmo artigo que *“há fado a Norte e enraizado”*, ainda que se trate de um *“universo fadista bem mais restrito do que o de Lisboa”* (Neves citado por Horta, 2016), o que se pode notar pela repetição dos intérpretes e músicos nos diferentes locais de apresentação de fado no Porto. Neste sentido, podemos concluir, portanto, que o fato de haver cada vez mais fado na cidade do Porto é um dos efeitos da patrimonialização do fado.

A prática da música desenvolvida em conjunto com os músicos e fadistas do Porto foi essencial para construir uma ponte entre o estatuto de um *outsider* para um de *insider* no universo fadista, para além de permitir estabelecer contatos interculturais com uma comunidade praticante de fado. Este meu papel, como investigador e músico, ajudou-me a compreender melhor a relação que os praticantes estabelecem com a própria tradição do fado. O fato de em campo optar por não tirar fotografias, não gravar oficialmente em vídeo os encontros, e não fazer anotações durante as sessões, auxiliou a minha integração de investigador no papel de músico brasileiro. A relação com os praticantes foi um espaço em que identidades foram criadas e reexaminadas durante todo o trabalho de campo.

Embora a performance e a prática musical fossem centrais no processo da investigação, nenhuma destas foi objeto de análise, pois o meu foco esteve centrado na incorporação do discurso patrimonial e no papel que os fadistas desempenham junto à sociedade portuense. A performance musical foi uma parte central da minha identidade no trabalho de campo, tanto como músico, e depois, como investigador. Este duplo papel permitiu uma perspetiva privilegiada e um olhar mais amplo para questões centrais da etnomusicologia, como por exemplo, a autenticidade e a nostalgia do passado relacionadas às práticas musicais.

4.4. Efeitos da patrimonialização

Tendo apresentado nos itens anteriores deste capítulo 4, o contexto e a forma como ocorreu a aproximação ao terreno, assim como a interação seguindo o modelo da observação participante, exponho de agora em diante os impactos do processo de patrimonialização do fado que pude constatar a partir do trabalho realizado. Procurei, sobretudo, compreender como é que tal processo é experienciado por uma comunidade fadista da cidade do Porto. As repercussões das políticas patrimoniais estão concentradas na cidade de Lisboa, portanto, o que observei podem ser considerados efeitos indiretos e consequências inesperadas do processo de patrimonialização do fado.

A transformação de uma prática musical em Património Cultural Imaterial introduz novos discursos e redefine diversos conceitos. Inaugura-se uma disputa sobre qual a comunidade a que pertence a prática patrimonializada? Qual o novo significado da prática para os praticantes e para a sociedade contemporânea? Como o seu passado se torna palco de disputas pela reinterpretação da história do género? Todas estas transformações representam mudanças importantes na produção da memória coletiva e da história relacionada com o fado. Apresento, portanto, os efeitos da patrimonialização dividindo-os em duas categorias principais: em primeiro lugar, destaco o *prestígio*, e em segundo lugar o que denominarei por *economia do fado*.

Por *prestígio* compreendo a distinção que a institucionalização do fado, centralizada no Museu do Fado, opera enquanto política de identidade. Este processo aumenta a visibilidade do fado ao potenciar a afirmação de uma identidade fadista associada a uma forte identidade nacional. Esse movimento ganha relevo como resposta ao contexto de globalização e de construção de uma nova Europa, corporizada pela União Europeia.

A *economia do fado* é uma expressão que já faz parte dos discursos sobre os benefícios do processo de patrimonialização, sendo utilizado, por exemplo, quer por Sara Pereira, diretora do Museu do Fado, quer pelo Presidente da República, Cavaco Silva. Uso-a, portanto, para me referir ao desenvolvimento económico e retornos financeiros esperados em resultado da política de patrimonialização.

4.4.1. *Prestígio*

O longo ritual de patrimonialização estudado no capítulo 3 sobre a candidatura do fado conduziu à institucionalização de uma determinada prática e consequente hierarquização da cultura fadista. Estes dois desenvolvimentos estão na base de um novo prestígio que o género adquiriu. O impacto mais perceptível do processo de patrimonialização é, portanto, a legitimação do género musical do fado que se traduz num sentimento de enobrecimento. Isto é, a prática fadista ao tornar-se um património classificado mudou de nível e passou a ser reconhecida como uma expressão musical

oficial do Estado português. Este fato instaura uma nova confiança na prática musical do fado que tem contribuído significativamente para a popularidade que o gênero musical tem encontrado junto a novas audiências, portuguesas e internacionais.

De acordo com Schippers e Grant (2016), o prestígio de um gênero musical é um fator, por vezes, não levado em consideração. Entretanto, é um fator crucial para garantir a sustentabilidade musical de uma dada prática, pois a presença ou a falta de prestígio ressoa ao longo de todos os cinco domínios de qualquer “ecossistema musical”. O prestígio beneficia um gênero musical de várias maneiras, afirmando Schippers e Grant (2016: 454) que: “tem o potencial de mobilizar o apoio de músicos e da comunidade; de impulsionar o envolvimento com a transmissão e a aprendizagem; de influenciar o destino de recursos, infraestruturas e financiamento disponíveis; de encorajar o público a comprar bilhetes ou gravações; inspirar a exposição através de meios de comunicação e empreendimentos comerciais; e ao mesmo tempo estimular os processos que podem fornecer sustento como profissão para músicos”.

A sensibilização relativamente à prática de fado como Património Cultural Imaterial da humanidade teve como consequência a reconfiguração do lugar ocupado por músicos e fadistas na sociedade portuguesa. A patrimonialização refez com orgulho a identidade fadista como representativa da identidade portuguesa. Esse orgulho patrimonial foi descrito pelo entrevistado Miguel Xavier da seguinte forma: *o que eu gosto de acreditar é que o fado realmente tem influências de outras culturas, de outras tradições, mas é português. Eu acho que é meu sentido patriota (...) nasceu aqui, foi criado aqui e vai ser mantido aqui, espero eu (MX, 1995).*

A patrimonialização retrabalha, portanto, as identidades locais como novas formas de construção de identidades coletivas. Neste processo de reconstrução identitária, a cultura musical tem um papel destacado no fortalecer das identidades. Bohlman (2011), ao argumentar sobre os motivos pelos quais as músicas nacionais estão a ser alvo de novas revivificações e a servir novos nacionalismos na construção da União Europeia, destaca a convicção de que a música tem o poder de restaurar o passado e, através de sua escuta, se poder experienciar o sentimento de recuperar algo que foi perdido com as recentes

políticas do século XXI. “É a crença de que a música nacional contém alguns aspetos da nação anteriores às guerras e ideologias separatistas do século XX que transformam a revivificação em um processo tão difundido do novo nacionalismo” (Bohlman, 2011: 240). No mesmo sentido Ronström (2014) acrescenta que o património como forma de autorrepresentação é um espelho no qual se procura a imagem de uma identidade fixa em resposta às forças globalizantes e diversificadoras da modernidade tardia. Por consequência, o processo de patrimonialização legitima uma “autenticidade antiga”, isto é, o parâmetro de autenticidade refere-se à noção do início do século XX da música nacional que representaria a essência e as características naturais do “povo” nacional. O legado do mito do nacionalismo romântico do século XVIII da música folclórica como alma da nação está a ser reincorporado para formar a paisagem mental em relação à música no início do século XXI.

O potencial e a capacidade que o fado patrimonializado tem para operar mudanças positivas são significativas. O património musical pode e deve servir como ferramenta poderosa para restaurar as ligações com a cultura local e com o passado, e envolver indivíduos com a comunidade. Entretanto, em minha opinião, a dinâmica de negociação entre a identidade local e a globalização, assim como a oportunidade para se conectar ao passado, deveria ser mediada por especialistas do património para que, num diálogo conjunto com a comunidade praticante, fosse possível relativizar os sentimentos de nostalgia e fosse possível perspetivar algo para o futuro. A mobilização através do património de sentimentos de um nacionalismo simplório como política de identidade, voltada para objetivos consumistas, resulta em discursos anacrónicos.

Na observação de terreno apareciam como exceção os músicos e fadistas dispostos a relativizar este prestígio nacionalista do género musical do fado. A ideia de propriedade que está contida no conceito de património, manifesta-se na maioria das respostas dos fadistas e músicos com os quais conversei: “é a nossa música”, “é o nosso jeito de ser e sentir”. Gray (2013: 48-56) conta que ao procurar aprender a cantar fado em sessões de fado vadio e em aulas no Museu do Fado, foi desencorajada por “não ser portuguesa”. Uma americana não poderia aprender fado, pois faltar-lhe-ia a alma portuguesa. Durante

meu aprendizado de viola de fado no trabalho de campo, tive a mesma experiência, em que a identidade de músico brasileiro, ao mesmo tempo que criou uma familiaridade para aprender fado, estabeleceu uma separação com a identidade fadista portuguesa, o que dificultaria o desempenho com “sentimento” da viola de fado.

É importante ressaltar ainda que o fado, assim como muitos outros gêneros musicais, exige muitas vezes uma identidade exclusivista. Isto é, um número significativo de músicos dedica-se somente à prática musical do fado, como entre os entrevistados se manifestou o guitarrista Samuel Cabral. Quando questionado se teve aprendizado de outras práticas musicais, este músico procurou frisar sua dedicação exclusiva ao fado. De igual modo, o jovem fadista Miguel Xavier fazia questão de confessar que só ouvia fados, e que não gostava muito de outros estilos musicais, como o gênero musical do choro, por exemplo, que eu toquei em tertúlias.

Desta forma, o que pude detetar durante o trabalho de campo foi o retorno em força de um discurso nacionalista através do fado como alma portuguesa. E mais que isso, embora seja rejeitado pela própria política de PCI da UNESCO, e, como um conceito para os estudos acadêmicos não tenha muita valia, a ideia de autenticidade faz parte do senso comum e dos discursos quase cotidianos das práticas musicais de fado. Neste sentido, encontrei em campo o discurso da autenticidade com todas as suas dicotomias binárias entre o fado original e o novo fado; entre o fado autêntico e o falso; entre o fado puro e o misturado. Cito, como exemplo deste acentuado discurso nacionalista e valorativo de uma autenticidade mitificada, a exposição realizada em junho de 2016, em Lisboa, no Espaço Santa Catarina, pela Fundação Manuel Simões em conjunto com a Associação Portuguesa dos Amigos do Fado (APAF), intitulada: “A voz mais portuguesa de Portugal”, sobre o fadista Fernando Farinha. O título da exposição remete a um episódio singular do Estado Novo no século XX, em Portugal, que procurou eleger a “Aldeia mais portuguesa de Portugal”, com Monsanto a ser a aldeia eleita em 1938 (Félix, 2003).

Outra consequência que o prestígio acarreta é uma disputa desigual pela apropriação das políticas patrimoniais. Em 2015, o então Presidente da República condecorou cinco fadistas com a Ordem do Infante, em uma cerimônia no Museu do

Fado. Esta homenagem condecora cidadãos portugueses pela prestação de serviços relevantes a Portugal, ou serviços na expansão da cultura portuguesa, sua história e valores. Antes do processo de patrimonialização, somente fadistas mais representativos, como por exemplo, Amália Rodrigues e Mariza haviam recebido esta ordem, atualmente já são mais de dez os fadistas condecorados. Este aumento dos condecorados tem, contudo, como seu reverso, o aumento da distância entre os poucos fadistas condecorados e a generalidade dos fadistas, como por exemplo, os fadistas do fado vadio. Esta nova hierarquização consolidada pela patrimonialização é retratada pelo entrevistado Miguel Xavier da seguinte forma: *O meio do fado não é fácil (...). É uma elite muito concentrada, (...). Isto é um mundo de hierarquias, foi aquilo que tive de perceção em Lisboa, durante os três dias que lá estive. Tens o Museu do Fado que é um núcleo, e tens uma elite inserida no Museu do Fado... e o resto... anda a boiar* (MX, 1995).

Com a patrimonialização do fado, portanto, a nova arena destes processos competitivos pela aquisição do significado de ser fadista e da construção de uma identidade fadista passou a ser legitimado pelo Museu do Fado.

No mundo contemporâneo de globalização neoliberal, o prestígio readquirido pela identidade fadista ao ser encenada em tascas e palcos, mesmo que não sejam totalmente condizentes com a vida cotidiana dos fadistas, representam um novo potencial de retorno financeiro.

4.4.2. Economia do fado

Conforme demonstrado no capítulo 1 desta dissertação, desde a Convenção do PCI em 2003, que a UNESCO tem vindo a publicar e atualizar novas diretrizes relativas ao potencial uso do património como recurso económico. Denomino por *economia do fado*, o outro efeito mais perceptível do processo de patrimonialização deste género musical. Ou seja, a *economia do fado* remete para uma política patrimonial assente em um modelo de gestão que procura mobilizar a cultura patrimonializada como recurso económico. Trata-se de uma tendência que junta o investimento de políticas públicas, em simbiose com a

iniciativa privada, apostando na oportunidade do género obter ganhos para as denominadas indústrias criativas.

A forma como a política patrimonial para o fado está a ser desenvolvida evidencia um grande interesse na promoção do produto fado, em detrimento da prática social associada ao género. Este imperativo económico é responsável pelo estabelecimento de uma diferença entre a promoção de artistas do mercado fonográfico, em que a excelência artística e criativa de fadistas individuais objetiva o lucro, e a promoção do fado como prática musical transversal à sociedade portuguesa e respetivos valores coletivos da sua prática. Isso pode ser verificado no aumento vertiginoso do número de discos editados e vendidos, desde o início do processo de candidatura, bem como nos espetáculos produzidos cujo tema principal é o fado.

O etnomusicólogo sueco Owe Ronström (2014) elaborou um esquema para analisar a prática denominada de revivificação musical que se adequa a uma análise dos diferentes atores da prática fadista envolvidos no processo de patrimonialização:

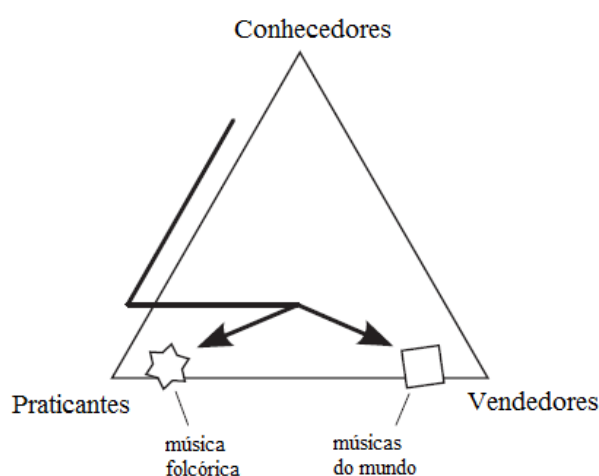


Figura 7- Três posições de um sistema analítico da patrimonialização (adaptado). Fonte: Ronström (2014).

Ronström apresenta uma triangulação em que cada vértice representa um dos três agentes sociais relacionados com uma prática musical: os “praticantes”, os “conhecedores” e os “vendedores”. Os músicos e cantores de qualquer prática musical,

que têm como principal motivação sobretudo fazer e viver da música, são denominados como “praticantes”. Os “conhecedores” representam outro papel no contexto musical, o conhecedor ideal é o tipo para quem o conhecimento da prática em si é a finalidade mais importante. Já para os “vendedores”, os objetivos de conhecedores e praticantes são meios para se alcançar outros objetivos, como por exemplo: chamar a atenção, propagar mensagens, atrair público ou fazer dinheiro. Os vendedores estão relacionados aos papéis dos produtores e empresários na indústria da música. Como representam somente tipos analíticos, estes papéis podem sobrepor-se no mesmo indivíduo. Em conjunto, contudo, estas três posições formam um sistema: “um modelo analítico que pode ser usado para descobrir processos de mudança no controle e poder” (Ronström, 2014: 47) das práticas que compõem um género musical. Apoiando-me neste esquema analítico, argumento que há uma mudança significativa em curso relacionada com o processo de patrimonialização do fado. É verificável que a prática do fado se está a afastar dos conhecedores em direção aos praticantes e vendedores.

Com esta mudança, os conhecedores da prática estão a tornar-se meros fornecedores para os outros dois grupos de agentes. Neste sentido, a classificação do fado deixou muitos fadistas e músicos intrigados, pois dedicaram parte de suas vidas ao género, fizeram parte da tradição, mas não foram envolvidos em nenhum momento no processo. Durante a investigação de campo tive contato com fadistas veteranos da cidade de Coimbra, que se expressavam críticos à patrimonialização do fado. Reclamavam por reconhecimento e também alimentavam a esperança de que a salvaguarda do fado trouxesse algum retorno financeiro. Era igualmente perceptível um ressentimento gerado pelo sucesso alcançado por novos fadistas e músicos, e pelo fato de estes conseguirem melhores trabalhos do que os fadistas da tradição de Coimbra, detentores de maior tempo no conhecimento da prática.

Afinal esta é a segunda consequência destacada como efeito da patrimonialização dentro da *economia do fado*: o evidente aumento da oferta de trabalho relacionado com a prática de fado. Pude perceber no trabalho de campo e nas entrevistas que os músicos e fadistas evitavam comentar diretamente este impacto. Para o jovem fadista Miguel

Xavier, que deseja se profissionalizar no fado, esta foi a principal mudança que reconheceu como efeito da patrimonialização do fado: *só comecei a perceber quando começou a aparecer muito mais trabalho, de uma forma quase abominável. Havia aqueles sítios fixos e depois, de um momento para o outro, começou a surgir muito trabalho mesmo! Hoje vamos aqui, amanhã vamos ali...* (MX 1996).

O aumento da quantidade de casas dedicadas ao fado e de trabalhos sazonais em concertos, espetáculos e festivais tem propiciado a praticantes e a algumas comunidades de praticantes de fado do Porto conseguirem gerar novas e diferentes formas de renda. Na entrevista, Samuel Cabral comentou o aumento significativo de fadistas que estão a ser contratados para realizar concertos fora de Portugal. Ou seja, o aumento do prestígio do fado também a nível internacional, proporcionou um aumento da procura por fadistas e músicos de fado no estrangeiro. Segundo Samuel Cabral, embora a maior parte dos trabalhos realizados no estrangeiro estivesse relacionado com as comunidades de emigrantes portugueses, o fato do fado ter se transformado em PCI fez aumentar o interesse internacional por conhecer este género, e cada vez mais assiduamente os fadistas estão a trabalhar em digressões, *se olharmos para o Facebook, há sempre gente a ir para fora. Para mim foi a grande vantagem do património* (SC 1964). O próprio guitarrista está constantemente em digressão com trabalhos de fado em cruzeiros.

Entretanto, o novo contexto em que se encontra a prática fadista e o respetivo sucesso da legitimação enquanto política patrimonial da UNESCO acarretou a transformação do fado num objeto comercial genérico. Isto traduz-se numa certa homogeneização da oferta que, segundo Ronström (2014: 46), é um dos pré-requisitos necessários para o desacoplamento da prática musical de seu antigo contexto, com o objetivo de alcançar uma maior distribuição global. Nesta homogeneização três aspetos são destacados por Ronström acerca da padronização da música: a “historização”, a “estetização” e a “autenticidade”. Assim, aplicados ao estudo de caso do fado, é verificável a presença destes aspetos. Em primeiro lugar a oferta de um fado patrimonializado acarreta uma forte “historização”, através da anexação de um carregado discurso histórico. Em segundo lugar uma “estetização” que reformula e controla a sua

estética em busca de um valor universal e, por último, também está presente o uso da bandeira da “autenticidade”, através da vinculação de fatos, verdades e afetos. A transformação da prática fadista num produto com a *marca Portugal* (Peralta, 2011) capitalizado para um *branding* nacional e de promoção turística do país, constitui-se numa prática diversa de fado e distancia-se de um fado praticado numa casa de fado profissional e das casas de fado vadio. Miguel Amaral assim descreve essa homogeneização: *“A questão é que de repente o fado começou a ser um mercado, e o problema é que o grande público não quer ouvir só os fados. Começou-se então a fabricar repertórios que pudessem estar nos grandes palcos com muita influência da música pop e rock, e, portanto, eu acho que não é exatamente o fado que ficou na moda com a patrimonialização. É qualquer coisa que veio do fado, mas que não é exatamente o fado”* (MA, 1982).

Nesta mesma linha de pensamento, de um afastamento do fado patrimonializado relativamente ao fado tradicional, o fadista Miguel Xavier, revelou na entrevista que gosta de abrir uma sessão de fado com um fado tradicional denominado “fado menor”. Mas devido a falta de referência à prática tradicional do fado, esta escolha, com frequência deixa o público presente confuso, sem perceber muito bem o universo de uma casa de fado, *porque o grande público que está habituado a ouvir os fados que estão na berra, quando vêm à matriz, ficam assustados* (MX, 1995).

O aumento significativo de trabalhos relacionados com a prática de fado, em pequenos estabelecimentos ou concertos eventuais provocou um consequente afluxo no número de músicos praticantes e de novos fadistas. Anteriormente, esses músicos não se dedicavam à prática musical do fado. Entretanto, devido principalmente ao novo retorno financeiro que esta prática agora oferece, muitos estão a se tornar músicos de fado. A este propósito Samuel Cabral, referia o seu temor quanto à consequência deste fato provocar uma queda na qualidade dos fadistas e no fato de “toda a gente ter virado fadista”. O jovem fadista, Miguel Xavier foi quem ofereceu um depoimento informal deste processo: *acho que não mudou muita coisa para quem está com o fado tradicional. Para quem é de dentro, as regras continuam as mesmas. Agora, para quem trabalha do género: hoje*

vou aqui, amanhã vou ali, depois acolá, e cantam umas modinhas, oh pá, pra eles foi espetacular, é o São João deles [risos]... a sério, porque apareceu muito trabalho. E o que as pessoas gostam de ouvir é o fado a bater palmas, que eu até acho graça, uma vez, duas, três, depois não acho mais graça nenhuma. Para nós não mudou assim tanto porque o fado que devia ter sido patrimonializado, não foi! (MX, 1995).

Outra consequência relacionada à *economia do fado*, é a sua elitização. Nesta recontextualização da prática fadista com seu novo prestígio ocorre uma mudança de nível social. É, aliás, uma ideia já expressa pelo primeiro historiador do género, Pinto de Carvalho, que escreveu sua “História do Fado”, em 1903, afirmando que na transição das tabernas para o teatro de revista o “fado aristocratiza-se, afidalga-se” (Carvalho, 1903: 255). Todos os valores relacionados com a *economia do fado* inflacionaram com a patrimonialização, como por exemplo, o valor individual para frequentar uma casa de fado profissional, os bilhetes para concertos de fado, o preço de aulas de guitarra portuguesa no Museu do Fado ou o valor dos instrumentos musicais utilizados na prática. Estes novos preços estabelecem como público alvo um público cada vez mais abastado e de classes sociais mais elevadas, ou mesmo um público estrangeiro. Segundo os fadistas do fado vadio, frequentar uma casa de fado profissional pode ser considerado um luxo, já que o preço médio de custo de entrada por pessoa em Lisboa ronda os 14€, sendo que no Porto essa média pode ser um pouco mais reduzida (Rodrigues, Inês. 2016).

Uma análise social do perfil dos fadistas profissionais encontrados pelo Porto obriga a concluir que não se incluem no estereótipo de fadista de tipo popular. Os novos fadistas e músicos são provenientes de uma classe média ou média alta, com formações escolares e licenciaturas diversas, tendo passado muitos deles pelas tunas académicas. Devido ao aumento da demanda de oferta turística e à falta de músicos, estes estão a encontrar possibilidades de se profissionalizarem no fado.

Na cidade do Porto, onde o turismo está a despontar como grande opção de desenvolvimento económico, recorrer à prática do fado e dominar as técnicas deste género musical como um produto para o turismo cultural representa o potencial de tornar-se numa profissão. Desta forma, o fado tem-se tornado uma oportunidade, um recurso

importante, nomeadamente em tempo de crise. Do mesmo modo, os “novos empresários do fado”, que ocupam o papel analítico de “vendedores”, estão a investir cada vez mais em espaços performativos de fado para turistas. Esta perspetiva de ver o património como negócio tem incentivado o aumento do número de praticantes, e muitos músicos e cantores estão a aprender e a trabalhar com a prática patrimonializada.

4.5. Notas conclusivas

O período de interação e de aprendizado junto dos fadistas do Porto foi fundamental para uma maior compreensão do fado enquanto género musical e prática musical cotidiana. A troca de conhecimentos musicais e de experiências em tertúlias enriqueceram e propiciaram uma nova visão do universo fadista, e, desta forma, permitiram uma diferente perspetiva do fado divulgado através das *media*, das indústrias fonográficas e da história difundida pelo Museu do Fado.

O universo do fado vadio do Porto, embora não contemplado diretamente pelas políticas de patrimonialização, tem-se apropriado à sua maneira da noção do fado como património e incentivado a participação de novos públicos e novos praticantes. Se parte dos fadistas e músicos do universo vadio, almejam a profissionalização, existe igualmente os que não trocam este universo vadio pela prática profissional das casas de fado. Para eles, o “fado acontece” verdadeiramente nestas tascas, que se transformam em locais privilegiados de catarse, onde são vividos e partilhados afetos.

Esta investigação não procurou ser exaustiva, nem quantitativa, em relação ao universo do fado de toda a área metropolitana do Porto. O caminho foi outro, procurei estreitar os laços com os fadistas com quem me cruzei durante as tertúlias, o que propiciou uma análise mais compreensiva e qualitativa das consequências da patrimonialização. Alguns dos fadistas e músicos contactados continuavam com dúvidas em relação ao fato e significado do fado estar na lista do PCI. Ao descobrirem que investigava sobre os impactos e os significados da patrimonialização, mostravam-se interessados e aguardavam pela minha resposta sobre o que significa o processo de patrimonialização.

Entretanto, uma interpretação da patrimonialização do fado, como um processo completo, exige a colaboração de outras investigações, e a análise de outros temas sobre o processo. O que procurei ao longo deste trabalho, portanto, foi analisar alguns dos múltiplos significados que a patrimonialização suscitou. Ao apresentar as duas categorias de efeitos da patrimonialização - o *prestígio* e a *economia do fado* - como os mais significativos da patrimonialização do fado na cidade do Porto, pretendo enriquecer o debate sobre os impactos que esta nova forma de produção cultural, a criação de patrimónios, opera direta e indiretamente sobre um género musical.

Se o prestígio atribuído à identidade fadista tem o poder de mobilizar, tem igualmente o potencial de dividir, e separar uns dos outros quando se poderia estabelecer um envolvente diálogo multicultural. O imperativo económico não pode ser visto como indesejável, principalmente em contexto de crise. Nos dois casos, o desafio está em encontrar a medida exata que propicie um caminho criativo para estimular a continuidade da prática fadista num contexto global.

Em uma conjuntura de pós-revivificação musical e pós-patrimonialização, é inegável constatar o aumento tanto de praticantes da prática do fado, como de público. Contudo, deveria haver um debate sobre a necessidade de se ampliar o espaço onde se tomam as decisões das políticas patrimoniais, para que fosse possível pluralizar os sujeitos responsáveis, assim como os discursos sobre a prática fadista. Somente assim, haveria uma discussão aberta das políticas patrimoniais que terão um impacto direto, não sobre o passado do fado, mas sim no futuro da prática fadista.

Conclusão

No início desta investigação, em setembro de 2014, o processo que culminou com a integração do fado na lista representativa do PCI, em novembro de 2011, era ainda demasiado recente para dele se conseguir extrair alguma conclusão sobre os possíveis benefícios e desafios da patrimonialização. Deste modo, as tendências mais perceptíveis dos impactos da classificação do fado consolidaram-se de forma gradual durante o percurso da investigação. Algumas hipóteses de trabalho colocadas à partida foram descartadas à medida que se intensificou a minha interação e, consequente aceitação, em uma comunidade de fadistas da cidade do Porto.

Como historiador e músico, concentrei os esforços na aprendizagem de viola de fado através do contacto com músicos da cidade para melhor perceber o contexto da prática fadista. Com base no modelo da observação participante, reconsiderei a perspetiva da patrimonialização do fado ao constatar a complexidade do jogo de negociações de significados e de interesses que ocorre entre, por um lado, os praticantes profissionais e amadores que cultivam esta prática musical, e por outro lado, o Estado, o seu aparelho burocrático e os especialistas do património, envolvidos com as políticas do património. Assim, foi possível constatar que os novos usos do património são permeados por uma assimetria de poder.

No que diz respeito ao conceito de empoderamento da comunidade defendido pela convenção do PCI, não foi detetável a sua aplicabilidade ao longo do trabalho de campo. Os fadistas portuenses não foram incluídos em nenhum momento do processo, isto é, não lhes foi possibilitado protagonismo nas políticas de patrimonialização que afetam diretamente o património que eles praticam. Portanto, após o primeiro contacto com a comunidade praticante do Porto, foi verificado que as políticas patrimoniais não foram pensadas e agilizadas contemplando as restantes áreas geográficas de Portugal, em que se inclui a cidade do Porto. Esta foi uma constatação que me causou uma certa perplexidade, pois, a classificação do fado tinha sido considerada exemplar pela UNESCO, dentre outros fatores, pelo envolvimento da comunidade praticante na candidatura. A partir deste fato, a direção da investigação explorou, portanto, os efeitos indiretos do processo.

Em contraponto à ausência de políticas patrimoniais do plano de salvaguarda na cidade do Porto, ressalto a institucionalização de novos sujeitos participantes nas dinâmicas sociais e criativas do género, assim como a tendência de concentração de poder em termos de tomada de decisão, com uma política fortemente hierarquizada e verticalizada de cima para baixo. Assim, foi possível constatar que somente uma pequena elite de artistas e intelectuais estão a ser afetados diretamente pelas políticas patrimoniais e a respetiva transformação da prática em valor patrimonial. Destaco igualmente as críticas sobre o fato do Museu do Fado não corresponder a todos os imaginários do universo fadista, mas apenas a uma parte deles. No Museu do Fado, o universo fadista representado foi construído através da memória individual e coletiva dos responsáveis pela idealização e consolidação do Museu. Durante o processo de candidatura, não se pode diminuir o papel do Museu do Fado como local estratégico e dinâmico onde os diversos atores sociais - políticos, artistas, músicos, especialistas do património – negociaram e reclamaram para si a participação nas políticas patrimoniais. Com a classificação do fado, o Museu do Fado ficou incumbido do poder de legitimar a prática fadista. No entanto, esta centralização excessiva tem de ser reconhecida para que exista uma política de descentralização que permita assegurar a participação mais ampla possível das comunidades e incluir outras memórias relativas às práticas de fado.

Com o processo de patrimonialização, a prática de fado foi recontextualizada e a sua história foi reinterpretada. O processo ficou marcado pelo esforço da descoberta e preservação do património histórico do fado, através da aquisição e sistematização de arquivos sonoros, ao invés de receber o contributo dos fadistas e músicos contemporâneos. Na minha perspetiva, este podia ter sido um ponto importante para assegurar o envolvimento da comunidade defendido na Convenção, através do reconhecimento e inclusão de memórias de fadistas contemporâneos, com mais tempo de conhecimento da prática. Isso estimularia um contacto entre gerações capaz de valorizar as memórias e histórias da prática, pois apesar de não serem necessariamente artistas com grande número de vendas na indústria fonográfica, estes praticantes possuem um valor cultural imaterial incomparável aos arquivos sonoros. É importante repensar quais são as

comunidades praticantes que devem fazer parte do projeto de patrimonialização. Se os “artistas individuais” são importantes para a promoção e divulgação do género, na minha opinião, mais importante ainda será a base de fadistas amadores para a dinâmica e manutenção da prática de fado e para a constituição de uma comunidade de fadistas. Torna-se necessário, portanto, ampliar o espaço em que se tomam as decisões das políticas patrimoniais, de forma a pluralizar os sujeitos responsáveis e os discursos sobre a prática fadista. Somente assim será possível lançar uma discussão aberta sobre as políticas patrimoniais e seus impactos diretos no futuro da prática, com vista a uma política patrimonial mais inclusiva.

Entretanto, é preciso reconhecer a dificuldade de operar com o conceito de comunidade praticante. Longe de ser um grupo consensual e homogêneo, as comunidades, observadas na realidade de suas interações, são sistemas sociais complexos e divergentes, atravessados por forças contrastivas e submetidas a uma distribuição de poder não necessariamente democrática. Como se pode definir uma comunidade praticante? E, mais importante, quem está apto para definir e identificar qual é a comunidade praticante que será empoderada pela prática patrimonial? Conforme argumentei, a própria consolidação de uma comunidade de fadistas no Porto com a qual convivi ao longo do trabalho de campo pode ser considerada como uma consequência do processo de patrimonialização.

Neste sentido, saliento a amplitude dos efeitos do processo de patrimonialização. Esse processo formatou ativamente toda a vida musical relacionada com a prática de fado, levando, por um lado, a um afluxo de novos praticantes do género, ao mesmo tempo que deixou outros praticantes consternados. O processo de patrimonialização do fado não atuou somente na promoção e no estímulo da prática. Neste longo “ritual de patrimonialização”, os próprios significados da prática foram resignificados. O valor do orgulho patrimonial e, sobretudo, de potencial valor económico propiciaram um aumento significativo no número de espaços dedicados ao fado e de novos fadistas e músicos que atualmente enveredam pela prática.

Na sequência do aumento do número de novos praticantes na cidade do Porto, é relevante refletir sobre o que o entrevistado Samuel Cabral resumiu numa frase: “toda a gente virou fadista”. É importante explorar esta questão de forma a evitar uma banalização da prática de fado. O aumento das oportunidades na área do turismo está a propiciar uma nova autonomia profissional, mesmo que sob contratos ainda precários. Porém as dúvidas permanecem quando a possibilidade deste aumento em quantidade ter trazido igualmente qualidade à prática de fado. Ao longo da investigação foi perceptível que a utilização do selo “fado património da humanidade” da UNESCO está marcada por interesses privados que empregam o património como ferramenta para finalidades distintas das propostas pelo Convenção do PCI. A atribuição de valor patrimonial aparece pautada por um imperativo de diversos usos económicos consoante os diferentes atores sociais implicados. Assim, sustento que a utilização e prática do fado na cidade do Porto foi apropriada, em certa medida, pela indústria do turismo, onde o surgimento de novos espaços para a prática do fado se destina principalmente aos turistas. Neste sentido, o fado foi resinificado como valor simbólico da *marca Portugal* e transformou-se em mais um recurso disponível para gestão dos setores privados.

Na cidade do Porto as hierarquias relacionadas com as práticas de fado são mais recentes e menos fixas comparativamente à cidade de Lisboa. Porém o aumento da oferta de trabalho com o fado tem estimulado uma disputa pela legitimação e construção local de uma identidade de fado do Porto. Em trabalho de campo, foi constatada esta vontade de uma diferenciação de um fado com características do Porto pela comunidade portuense. Neste sentido, deparei-me com inúmeras letras de fado de novos compositores que destacam e cantam algum episódio ou local da cidade do Porto.

Concluo, portanto, que a forma como foi realizada a política patrimonial do fado possibilitou notável vigor e ampliação da prática fadista na cidade do Porto, e em outras áreas geográficas de Portugal. A partir do novo centro gravitacional do discurso do fado como património da humanidade, o género alcançou uma grande visibilidade internacional. Atualmente o fado desempenha um duplo papel na sociedade portuguesa contemporânea: de valor identitário e de potencial económico. Assiste-se, assim, à

ampliação e à consolidação do fado como um bem cultural capaz de ser consumido e de prover uma identidade portuguesa.

Contudo, deve-se ter em conta os efeitos colaterais causados pela forte identificação com um nacionalismo antiquado. A valorização excessiva da identidade cultural não pode se tornar um *bunker* identitário. É preciso abraçar as complexidades e desafios da realidade cultural contemporânea, para seguir adiante, assentado em um diálogo multicultural construtivo, para que o património, ao mesmo tempo que se torna um reforço da identidade cultural local, permita também uma abertura saudável para o fluxo global de práticas musicais.

O mesmo deve ser tomado em conta quanto à excessiva comercialização da prática. É preciso repensar principalmente quais os valores não comercializáveis que estão relacionados com a sociabilidade do género musical do fado. As redes de trocas não-comerciais que as tertúlias de fado podem proporcionar aos fadistas e ao público poderiam ser estimuladas em detrimento desta transformação da prática em produtos da indústria fonográfica e turística.

Como prática social coletiva, o fado tem um potencial que extrapola estas duas principais consequências do processo de patrimonialização. Portanto, é necessário, em conjunto com seus praticantes, trabalhar para reconhecer e salientar as potencialidades que a prática do fado possui. E assim, debater esta questão para que se possa perspetivar um projeto futuro da prática fadista que inclua as preocupações dos seus praticantes.

No final do trabalho de campo não me tornei um violista de fado. No entanto, a investigação sobre as consequências da classificação do fado permitiu refletir sobre a influência do contexto histórico da globalização nas dinâmicas de negociação de identidades culturais de qualquer prática musical. Como política patrimonial, esta nova modalidade de Património Cultural Imaterial será um instrumento cada vez mais utilizado para consolidar políticas culturais. Por isso, urge que sejam realizados mais estudos para acompanhar as consequências de um processo desta magnitude, e dessa forma, assegurar a busca por uma constante melhora das políticas do PCI.

Retomo a instigante pergunta do jovem fadista Miguel Xavier, colocada durante a

sua entrevista para este estudo: *mas afinal, o que significa ser Património Cultural Imaterial da Humanidade?* A patrimonialização do fado está longe de ser consensual e não constitui uma política cultural acabada. Se no primeiro momento, a classificação suscita um sentimento de euforia, é no desenvolvimento posterior da operacionalização das medidas do plano de salvaguarda que melhor se pode analisar quais são os significados atribuídos a este processo. Nesse sentido, ainda há questões consideráveis a necessitar de debate e, portanto, é preciso reconhecer e assumir os conflitos que acompanham as políticas patrimoniais do fado.

Referências bibliográficas

- Abreu, Regina. (2014). Dez anos da Convenção do Patrimônio Cultural Imaterial: Ressonâncias, apropriações, vigilâncias. *E-cadernos CES 21*. Disponível em <http://eces.revues.org/1742>
- Abreu, Regina e Peixoto, Paulo. (2014). Construindo políticas patrimoniais. Reflexões em torno dos 10 anos da Convenção do Patrimônio Cultural Imaterial. *E-cadernos CES 21*. Disponível em <http://eces.revues.org/1740>
- Adell, Nicolas; Bendix, Regina; Bortolotto, Chiara; Tauschek, Markus (eds.). (2015). *Between Imagined Communities and Communities of Practice: Participation, Territory and the Making of Heritage*. [PDF]. Disponível em https://www.univerlag.uni-goettingen.de/bitstream/handle/3/isbn-978-3-86395-205-1/GSCP8_adell.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Afinoguénova, Eugenia. (2010). Unity, stability, continuity: heritage and the renovation of Franco's dictatorship in Spain, 1957–1969. *International Journal of Heritage Studies*, Vol. 16(6), pp. 417-433. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1080/13527258.2010.505026>
- Aikawa-Faure, Noriko. (2009). From the Proclamation of Masterpieces to the Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage. In Smith, L. e Akagawa, N. (orgs.), *Intangible Heritage*. Oxford: Routledge. pp. 13-44.
- Alencar, Rívia. (2010). *O samba de roda na gira do patrimônio* (Tese de doutoramento, Universidade Estadual de Campinas). Disponível em <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/280699>
- Alves, Adalberto. (1989). *Arabesco: da música árabe e da música portuguesa*. Lisboa: Assírio Alvim.
- Alves, Vera e Klein, Alexandra. (1994). Casas do fado. In Brito, Joaquim Pais (dir.), *Vozes e sombras*. Lisboa: Lisboa 94/Electa. pp. 37-56.
- Anderson, Benedict. (2012). *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Lisboa: Edições 70.
- Anico, Marta e Peralta, Elsa (orgs.). (2006). *Patrimónios e identidades*. Oeiras: Celta Editora.
- Anico, Marta e Peralta, Elsa (orgs.). (2009). *Heritage and Identity*. Oxford: Routledge.

- Appadurai, Arjun. (1996). *Dinâmicas Culturais da Globalização*. Lisboa: Editorial Teorema.
- Arisawa, Shino. (2012). Dichotomies between ‘Classical’ and ‘Folk’ in the Intangible Cultural Properties of Japan. In Howard, Keith (ed.), *Music as Intangible Cultural Heritage: Policy, Ideology, and Practice in the Preservation of East Asian Traditions*. Surrey: Ashgate publishing. pp. 182-195.
- Arnold, Michael. (2013a). *Saudade, Duende, and Feedback: The Hybrid Voices of Twenty-First-Century Neoflamenco and Neofado*. (Tese de doutoramento, Universidade de Minnessota). Disponível em <http://hdl.handle.net/11299/170893>
- Arnold, Michael. (2013b). That which is said by not saying - Deolinda’s innocuous revolution. *TRANSverse Journal Fall/2013*. Disponível em <http://www.transversejournal.org/articles/that-which-is-said-by-not-saying-deolindas-innocuous-revolution/>
- Ashworth, G., Graham, B., Tunbridge, J. (2007). *Pluralising Pasts: Heritage, Identity and Place in Multicultural Societies*. Londres: Pluto Press.
- Aubert, Laurent. (2007). *The music of the other: new challenges for ethnomusicology in a global age*. Hampshire: Ashgate Publishing.
- Baldroegas, Cristina. (2013). *O Outro Fado: Propostas de Reprogramação do Museu do Fado*. (Dissertação de mestrado, Universidade de Lisboa). Disponível em <http://hdl.handle.net/10451/9043>
- Baptista, Tiago. (2009). *Ver Amália. Os filmes de Amália Rodrigues*. Lisboa: Edições Tinta-da-china.
- Bastos, Rafael José de Menezes. (2007). *Para uma antropologia histórica das relações musicais Brasil/Portugal/África: o caso do fado e de sua pertinência ao sistema de transformações Lundu-Modinha-Fado*. Artigo apresentado no Congresso Internacional, Fado: Percursos e Perspectivas. Lisboa.
- Bauman, Zygmunt. (1999). *Ensaio sobre o conceito de cultura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Beardslee, Thomas. (2015). Whom does heritage empower, and whom does it silence? Intangible cultural heritage at the Jemaa el Fnaa, Marrakech. *International Journal of Heritage Studies*, Vol. 22(2). Disponível em <http://dx.doi.org/10.1080/13527258.2015.1037333>
- Bell, Duncan (2003). Mythscapes: memory, mythology, and national identity. *The British Journal of Sociology*, Vol. 54(1). pp. 63-81. Disponível em

<http://dx.doi.org/10.1080/0007131032000045905>

- Bendix, Regina; Eggert, Aditya; Peselmann, Arnika (eds.). (2013). *Heritage Regimes and the State*. [PDF]. Disponível em <http://books.openedition.org/gup/348>
- Biddle, Ian e Knights, Vanessa (eds.). (2007) *Music, National Identity and the Politics of Location: Between Global and the local*. Hampshire: Ashgate Publishing.
- Bithell, Caroline. (2006). The past in music: introduction. *Ethnomusicology Forum*. Volume 15(1). pp. 3-16. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1080/17411910600634213>
- Bithell, Caroline e Hill, Juniper (eds.). (2014). *The Oxford handbook of music revival*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Blacking, John. (1974). *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press.
- Blake, Janet. (2009). UNESCO's 2003 Convention on Intangible Cultural Heritage: The implications of community involvement in 'safeguarding'. In Smith, L. e Akagawa, N. (orgs.), *Intangible Heritage*. Oxford: Routledge. pp. 45-73.
- Blake, Janet. (2014). Seven Years of Implementing UNESCO's 2003 Intangible Heritage Convention: Honeymoon Period or the "Seven-Year Itch"? *International Journal of Cultural Property*, Vol. 21(3), pp. 291-304 Disponível em <https://doi.org/10.1017/S0940739114000113>
- Boer, Diana; Fischer, Ronald; Atilano, Luisa; Hernández, Jimena; García, Luz; Mendoza, Socorro; Gouveia, Valdiney; Lam, Jason Lo, Eva. (2013). Music, identity, and musical ethnocentrism of young people in six Asian, Latin American, and Western cultures. *Journal of Applied Social Psychology*, Vol. 43(12), pp. 2360-2376. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1111/jasp.12185>
- Bohlman, Philip. (1988). Traditional Music and Cultural Identity: Persistent Paradigm in the History of Ethnomusicology. *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 20, pp. 26-42. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/768164>
- Bohlman, Philip. (2011). *Music, Nationalism, and the Making of the New Europe: Focus on World Music Series*. Nova Iorque: Routledge.
- Born, Georgina e Hesmondhalgh, David. (2000). *Western music and its others: Difference, representation, and appropriation in music*. Londres: University of California Press.

- Born, Georgina. (2011). Music and the materialization of identities. *Journal of Material Culture*, 16(4), pp. 376-388. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1177%2F1359183511424196>
- Bortolotto, Chiara. (2007). From objects to process - UNESCO's Intangible Heritage. *Journal of Museum Ethnography*, Vol. (19), pp. 21-33. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/40793837>
- Bortolotto, Chiara. (2010). A salvaguarda do Património Cultural Imaterial na implementação da Convenção da UNESCO de 2003. *Revista Memória em Rede*, Vol.3(4). Disponível em <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Memoria/article/view/9532>
- Brandellero, Amanda e Janssen, Susanne. (2014). Popular music as cultural heritage: scoping out the field of practice. *International Journal of Heritage Studies*, Vol. 20(3), pp. 224-240. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1080/13527258.2013.779294>
- Brito, Joaquim Pais (dir.). (1994). *Vozes e sombras*. Lisboa: Lisboa 94/Electa.
- Brito, Joaquim Pais. (1999). O fado: etnografia da cidade. In Velho, Gilberto (org.), *Antropologia urbana: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. pp. 24-42.
- Canclini, Néstor. (1994). O Património Cultural e a Construção Imaginária do Nacional. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. IPHAN*, Vol. 23. pp. 91-115.
- Carmo, Raiana Alves Maciel Leal do. (2009). *A política de salvaguarda do patrimônio imaterial e os seus impactos no Samba de Roda do recôncavo baiano*. (Dissertação de mestrado, Universidade Federal da Bahia). Disponível em <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9104>
- Carvalho, João Soeiro. (1996). A Nação Folclórica: projecção nacional, política cultural e etnicidade em Portugal. *TRANS – Revista Transcultural de Música*, Vol. 2. Disponível em <http://www.sibetrans.com/trans/article/287/a-nacao-folclorica-projeccao-nacional-politica-cultural-e-etnicidade-em-portugal>
- Carvalho, Pinto de. (1903). *História do fado*. Lisboa: Empresa da História de Portugal.
- Carvalho, Rúben. (1994). *As músicas do fado*. Porto: Campo das Letras.
- Castelo-Branco, Salwa e Branco, Jorge Freitas (orgs.). (2003). *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta Editora.

- Castelo-Branco, Salwa. (2009). Arquivos sonoros e audiovisuais no século XXI. In *Museus e património imaterial: agentes, fronteiras, identidades*. Lisboa: Instituto de Museus e de Conservação e Softlimits. pp. 187-195. Disponível em http://www.matrizpci.dgpc.pt/MatrizPCI.Web/CommonServices/FileDownloader.axd?fileId=3079&IdReg=40&TipoReg=105&fileIsToDownload=true&fileName=Museus+e+Patrim%C3%B3nio+Imaterial_PDF+Integral.pdf&fileType=
- Castro, Julieta Estrela. (2015). Promotores de candidaturas reconhecem impacto significativo de classificação pela UNESCO. In dnoticias.pt (jornal diário online, publicado em 07/10/2015). Disponível em <http://www.dnoticias.pt/hemeroteca/543190-promotores-de-candidaturas-reconhecem-impacto-significativo-de-classificacao-LLDN543190>
- Catroga, Fernando. (1996). Ritualizações da História. In *História da História em Portugal, séculos XIX – XX*. Lisboa: Círculo de Leitores. pp.547-673.
- Cazes, Henrique. (1998). *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Editora 34.
- Choay, Françoise. (2014). *Alegoria do património*. Lisboa: Edições 70.
- Cohen, Sara. (2012). Musical memory, heritage and local identity: remembering the popular music past in a European Capital of Culture. *International journal of cultural policy*, Vol. 19(5), pp. 576-594. <http://dx.doi.org/10.1080/10286632.2012.676641>
- Corona, Ignacio e Madrid, Alejandro. (2008). Introduction: The Postnational Turn in Music Scholarship and Music Marketing. In Corona, I., e Madrid, A. (eds.), *Postnational musical identities: cultural production, distribution, and consumption in a globalized scenario*. Maryland: Lexington Books. pp. 3-23.
- Correia, Marta Margarida. (2010). *Capitais Europeias da Cultura como estratégia de desenvolvimento: o caso de Guimarães 2012*. (Dissertação de mestrado, Universidade de Coimbra). Disponível em <http://hdl.handle.net/10316/14454>
- Corte-Real, Maria de São José. (2002). Musical Priorities in the Cultural Policy of Estado Novo. *Revista Portuguesa de Musicologia*, Vol. 12, pp. 227-252. Disponível em <http://rpm-ns.pt/index.php/rpm/article/view/117/120>
- Costa, António e Guerreiro, Maria. (1984). *O trágico e o contraste. O fado no bairro de Alfama*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Costa, Liliana Rodrigues da Costa. (2012). *Fado: Matriz para uma (nova) Política Cultural Externa: uma estratégia cultural ao serviço de Portugal*. (Dissertação de mestrado, Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas). Disponível em <http://hdl.handle.net/10400.5/5118>

- Costa, Paulo. (2013). O inventário nacional do património cultural: da prática etnográfica à voz das comunidades. *Atas do Colóquio Políticas Públicas para o Património Imaterial na Europa do Sul: percursos, concretizações, perspectivas*. pp. 93- 115. [PDF]. Disponível em http://www.patrimoniocultural.gov.pt/static/data/patrimonio_imaterial/politicaspublicasparaopatrimonioimaterialnaeuropadosul_dgpc2013.pdf
- Curto, Diogo Ramada. (2013). *Para que serve a história?* Lisboa: Edições Tinta-da-china.
- Curto, Diogo Ramada (org.). (2016). *Estudos sobre a globalização*. Lisboa: Edições 70.
- Dantas, Júlio. (1901). *A Severa*. Lisboa: M.Gomes.
- Duarte, Alice. (2010). O desafio de não ficarmos pela preservação do Património Cultural Imaterial. *Atas do I Seminário de Investigação em museologia dos países de língua portuguesa e espanhola, Vol. 1*, pp.41-61. Disponível em <http://hdl.handle.net/10216/23630>
- Duarte, Alice. (2014). O “Património” enquanto ferramenta de desenvolvimento: o caso de dois municípios portugueses. *Atas do II Seminário de Investigação em museologia dos países de língua portuguesa e espanhola, Vol. 2*, pp. 285-299. Disponível em <http://hdl.handle.net/10216/63171>
- Elliott, Richard. (2010). *Fado and the Place of Longing*. Londres: Ashgate publishing.
- Félix, Pedro. (2003). O Concurso da Aldeia mais portuguesa de Portugal. In Castelo-Branco, S. e Branco, J. (orgs.), *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta Editora. pp. 207-232.
- Fernandez, Susana. (2010). Expressões musicais e coreográficas em torno da “tradição”. In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Vol. 4. Lisboa: Círculo de Leitores. pp.1383-1386.
- Ferreira, Roberta Gomes. (2010). *A constituição dos discursos do samba e do fado nas décadas de 30 e 40*. (Dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa). Disponível em <http://hdl.handle.net/10362/4826>
- Flick, Uwe; Kardoff, Ernst; Steinke, Ines (eds.). (2004). *A Companion to qualitative research*. Londres: Sage publication.
- Fonseca, Ricardo Machado Xavier Silva. (2011). *O Novo Fado: uma leitura transcultural*. (Dissertação de mestrado, Universidade do Minho). Disponível em <http://hdl.handle.net/1822/24017>

- Foster, Michael, e Gilman, Lisa (eds.). (2015). *UNESCO on the Ground: Local Perspectives on Intangible Cultural Heritage*. Indiana: Indiana University Press.
- Frith, Simon. (1996). Music and Identity. In Hall, Stuart e Gay, Paul (coord.), *Questions of Cultural Identity*. Londres: Sage publications. pp. 108-127.
- Frydberg, Marina Bay. (2011). “Eu canto samba” ou “Tudo isto é fado”: Uma *Etnografia Multissituada da Recriação do Choro, do Samba e do Fado por Jovens Músicos*. (Tese de doutoramento, Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Disponível em <http://hdl.handle.net/10183/29396>
- Frydberg, Marina Bay. (2012). O fado que nós cantamos, é a sina que nós seguimos: jovens fadistas portugueses e a emoção como meio de se construírem enquanto artista. *RBSE – Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, Vol. 11(32), pp. 390-426. Disponível em <http://www.cchla.ufpb.br/rbse/MarinaBayFrydbergArt.pdf>
- Galvão, Júlia. (2015). *A Patrimonialização do Fado e das Matrizes do Samba: uma leitura crítica sobre a institucionalização de bens imateriais*. (Dissertação de mestrado, Universidade de Coimbra). Disponível em <http://hdl.handle.net/10316/29771>
- Giguère, Héléne. (2005). El flamenco como patrimonio inmaterial de la humanidad, un estudio del fenómeno en Jerez de la Frontera. *Música oral del Sur: Revista internacional. Actas del Coloquio Internacional Vol. 6*, pp. 311-319. Disponível em <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/flamenco-patrimonio-inmaterial.pdf>
- Gil, José. (2004). *Portugal, Hoje: O medo de existir*. Lisboa: Relógio d’água.
- Godinho, Vitorino Magalhães. (2011). *Os problemas de Portugal. Os problemas da Europa*. Lisboa: Edições Colibri.
- Gonçalves, Maria. (2015). *A Lisboa dos guias turísticos ingleses e franceses no século XX. Lisboan soul, l’âme de Lisbonne: Lisboa no espelho do outro* (Tese de doutoramento, Instituto Universitário de Lisboa). Disponível em <http://hdl.handle.net/10451/20212>
- Gouveia, Daniel. (2010). *Ao fado tudo se canta?* Lisboa: DG Edições.
- Graeff, Nina. (2015). *Os ritmos da roda: tradição e transformação no samba de roda*. Salvador: EdUFBA.
- Graham, Brian. (2002). Heritage as knowledge: capital or culture? *Urban Studies*, Vol. 39(5-6), pp.1003–1017. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1080/02F00420980220128426>

- Gray, Lila Ellen. (2013). *Fado Resounding*. Durham: Duke University press.
- Gray, Lila Ellen. (2016). Registering Protest: Voice, Precarity, and Return in Crisis Portugal. *History and Anthropology*, Vol. 27(1), pp. 60-73. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1080/02757206.2015.1113409>
- Green, Lucy. (ed.) (2011). *Learning, teaching, and musical identity: Voices across cultures*. Indiana: Indiana University Press.
- Hafstein, Valdimar (2015). Learning to live with ICH: Diagnosis and Treatment. In Foster, M. e Gilman, L. (eds.), *UNESCO on the Ground: Local Perspectives on Intangible Cultural Heritage*. Indiana: Indiana University Press. pp. 143-161.
- Hall, Stuart e Gay, Paul (coord.). (1996). *Questions of Cultural Identity*. Londres: Sage publications.
- Hall, Stuart. (2002). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A editora.
- Halpern, Manuel. (2004). *O Futuro da Saudade. O Novo Fado e os novos fadistas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Hamer, John. (2005). History teaching and heritage education: two sides of the same coin, or different currencies? Littler, J. e Naidoo, R. (orgs.), *The Politics of Heritage*. Oxford: Routledge. pp. 141-149.
- Hewison, Robert. (1987). *The Heritage Industry: Britain in a climate of decline*. Londres: Methuen Publishing.
- Hine, Christine. (2000). *Virtual ethnography*. Londres: Sage.
- Hobsbawm, Eric. (2011). *História Social do Jazz*. São Paulo: Editora Paz e Terra.
- Hobsbawm, Eric. (1984a). Introdução: A invenção das tradições. In Hobsbawm, E. e Ranger, T. (orgs.), *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra. pp. 9-24.
- Hobsbawm, Eric. (1984b). A produção em massa de tradições: Europa, 1789 a 1914. In Hobsbawm, E. e Ranger, T. (orgs.), *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra. pp. 271-316.
- Hobsbawm, Eric, e Ranger, Terence (orgs.). (1984). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra.

- Holton, Kimberly DaCosta. (1998). Dressing for Success: Lisbon as European Cultural Capital. *Journal of American Folklore*, Vol. 111(440), pp. 174-96. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/541940>
- Holton, Kimberly DaCosta. (2002). Bearing Material Witness to Musical Sound: Fado's L94 Museum Debut. *Luso-Brazilian Review*, Vol. 39(2), pp. 107-123. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/3513789>
- Holton, Kimberly DaCosta. (2003). Lisboa 94, Capital Europeia da Cultura. In Castelo-Branco, S. e Branco, J. (orgs.), *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta Editora. pp. 171-190.
- Holton, Kimberly DaCosta. (2006). Fado Historiography: Old Myths and New Frontiers. *P:Portuguese Cultural Studies* Vol. 0, pp. 1-17. Disponível em <http://www2.let.uu.nl/solis/psc/P/P%20Volume%20Zero%20Papers/P-Zero-Final-PDF-files/Holton-Fado%20Historiography.pdf>
- Horta, Bruno. (2016). Fado no Porto? Apareceu há mais de 100 anos, mas tem pouca tradição. In Observador (jornal diário online, publicado em 03/06/2016). Disponível em <http://observador.pt/especiais/fado-no-porto-apareceu-ha-mais-de-100-anos-mas-tem-pouca-tradicao/>
- Inda, Jonathan e Rosaldo, Renato (eds.). (2002). *The anthropology of globalization: A reader*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Isnart, Cyril. (2013). Contra danças não há argumentos: A dança entre património e moral no âmbito de uma associação cultural portuguesa. *Revista Memória em Rede*, Vol. 5(8). Disponível em <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Memoria/article/view/9465/6432>
- Judt, Tony. (2013). *Uma grande ilusão? Um ensaio sobre a Europa*. Lisboa: Edições 70.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. (1995). Theorizing Heritage. *Ethnomusicology*, Vol. 39(3), pp. 367-380. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/924627>
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. (1998). *Destination Culture: tourism, museums and heritage*. Londres: University of California Press.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. (2004). Intangible Heritage as a metacultural production. *Museum International* Vol. 56(1-2), pp. 52-65. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1111/j.1350-0775.2004.00458.x>
- Klein, Alexandra Naia e Alves, Vera Marques. (1994). Casas do Fado. In Brito, J. (dir.), *Vozes e sombras*. Lisboa: Lisboa 94/Electa. pp. 37-56.

- Klimt, Andrea. (2000). Enacting national selves: Authenticity, adventure, and disaffection in the Portuguese Diaspora. *Identities*, Vol. 6(4), pp. 513-550. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1080/1070289X.2000.9962654>
- Korobczak-Dominguez, Agnieszka. (2012). O Fado de Coimbra e Património da Humanidade. *Academic Journal of Modern Philology*, Vol. 1, pp. 45-55. Disponível em http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-5f61fa34-1252-4b88-af82-e36bd9d4e3ce/c/Korobczak_Dominguez_Vol_1.pdf
- Kurin, Richard. (2004). Safeguarding Intangible Cultural Heritage in the 2003 UNESCO Convention: a critical appraisal. *Museum International* Vol. 56(1-2), pp. 66-77. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1111/j.1350-0775.2004.00459.x>
- Labadi, Sophia e Long, Colin (eds). (2010). *Heritage and Globalisation*. Oxford: Routledge.
- Leal, João. (2013). Agite antes de usar: A antropologia e o Património Cultural Imaterial. *Revista Memória em Rede*, Vol.3(9). Disponível em <http://hdl.handle.net/10362/11215>
- Leal, João. (2016). O movimento em modo *pause*. In Curto, D. (org.), *Estudos sobre a globalização*. Lisboa: Edições 70. pp. 353-369.
- Leça, Armando. (1942). *Da Música Portuguesa*. Porto: Editorial Domingos Barreira.
- Lima, Fernando Pires de. (1962). *Chula, a verdadeira canção nacional*. Lisboa: Fundação Nacional da Alegria no Trabalho.
- Lima, Paulo. (2004). *O fado operário no Alentejo: séculos XIX-XX: o contexto do "profanista" Manuel José Santinhos*. Vila Verde: Tradisom.
- Lipovestky, Gilles e Serroy, Jean. (2008). *A Cultura-Mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. Lisboa: Edições 70.
- Little, Jo e Naidoo, Rishi (orgs.). (2005). *The Politics of Heritage*. Oxford: Routledge.
- Lixinski, Lucas. (2011). Selecting Heritage: The Interplay of Art, Politics and Identity. *European Journal of International Law*, Vol. 22(1), pp. 81-100. Disponível em <https://doi.org/10.1093/ejil/chr001>
- Luker, Morgan James. (2016). *Tango Machine. Musical Culture in the Age of Expediency*. Chicago: University of Chicago Press.
- Maalouf, Amin. (1998). *On identity*. Londres: Harvill Press.

- Macedo, Helder (2007). Sociedade pós-moderna, globalização e europeização do mundo português. *Letras UFSM*, Vol. 23, pp.11-16. Disponível em <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11834/7262>
- Machado, Victor. (1937). *Ídolos do Fado*. Lisboa: Tipografia Gonçalves.
- Machado, Victor. (2012). *Ídolos do Fado*. Reedição fac-símile da 1ª edição publicada em 1937. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Machin-Autenrieth, Matthew. (2014). Flamenco¿Algo Nuestro? (Something of Ours?): Music, Regionalism and Political Geography in Andalusia, Spain. *Ethnomusicology Forum*, Vol. 24(1), pp. 4-27. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1080/17411912.2014.966852>
- Mangorinha, Jorge. (2014). A Canção de Portugal: o Fado. Publicação semanal literária e ilustrada, 1916-1918. *Ficha histórica de periódicos especializados da Hemeroteca Digital*. Disponível em <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/ACancaodePortugal.pdf>
- Marinho, Helena e Sardo, Susana. (2012). Construir a Nação com música: o protagonismo do compositor Frederico de Freitas no primeiro fonofilme português “A Severa”. *Revista de música Hodie*, Vol. 12(1). Goiânia. Disponível em <http://hdl.handle.net/10773/10463>
- Matos, Sérgio Campos. (2008). *Consciência histórica e Nacionalismo. Portugal - séculos XIX e XX*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Melo, Adelino. (1872). *Canções Populares coligidas da tradição*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Mendes, Nuno. (2012). *Cafés históricos do Porto: na demanda de um património ignoto*. (Dissertação de mestrado, Universidade do Porto). Disponível em <http://hdl.handle.net/10216/66775>
- Mendonça, Luciana. (2012). O fado e as regras da arte: autenticidade, pureza e mercado. *Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, Vol. 23, pp. 71-86. Disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10296.pdf>
- Mendonça, Luciana e Abreu, Paula. (2012). Processos de patrimonialização do fado e do samba. In Fortuna, C. e Leite, R. (orgs.), *Diálogos Urbanos: Territórios, Culturas, Patrimónios*. Coimbra: Edições Almedina.
- Miguel, Ana Flávia e Sardo, Susana. (2014). Classificar o património (re)classificando as identidades. A inscrição do Kola San Jon na lista portuguesa do PCI. *E-cadernos CES 21*. Disponível em <http://eces.revues.org/1756>

- Moita, Luís. (1936). *O Fado, Canção de vencidos*. Lisboa: Empresa Anuário Comercial.
- Mota, Rui e Gageiro, Sandy. (2001). *Um Porto de fados: encontros de fado na cidade do Porto*. Livro editado no âmbito do Porto 2001 - Capital Europeia da Cultura.
- Munjeri, Dawson. (2004). Tangible and Intangible Heritage: from difference to convergence. *Museum International*, Vol. 56(1-2), pp. 12-20. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1111/j.1350-0775.2004.00453.x>
- Nery, Rui Vieira e Castro, Paulo. (1991). *Sínteses da Cultura portuguesa: História da Música*. Lisboa: Europália/Imprensa Nacional.
- Nery, Rui Vieira. (2012a). Estudo introdutório. In Machado, V. *Ídolos do Fado*. Reedição fac-símile da 1ª edição publicada em 1937. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. pp.13-65.
- Nery, Rui Vieira. (2012b). *Para uma História do Fado*. 2ª Edição revista. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Neves, César e Campos, Gualdino. (1893-98). *Cancioneiro de Músicas Populares*, 3 Vols. Porto: Vol. I: Typographia Occidental; Vols. II-III: Imprensa Editora.
- Neves, Pedro e Leite, Orlando. (2015). *Rota do Fado - The Fado Route - Ruta del Fado*. Lisboa: Esferas do Livro.
- O'Flynn, John. (2007). National Identity and Music in Transition: Issues of Authenticity in a Global Setting. In Biddle, I. e Knights, V. (eds.), *Music, National Identity and the Politics of Location: Between Global and the local*. Hampshire: Ashgate Publishing. pp. 19-38.
- Oliveira, Joaquim Paulo da Cruz. (2014). *O Processo de internacionalização da música portuguesa: contexto histórico, desafios atuais e futuro*. (Dissertação de mestrado, Instituto Politécnico do Porto). Disponível em <http://hdl.handle.net/10400.22/5065>
- Oliveira, Múcio. (2014). *O papel da viola no fado de Lisboa*. (Dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa). Disponível em <http://hdl.handle.net/10362/14311>
- Pais, José Machado. (1996). Fado. In Rosas, Fernando *et al.* (eds.), *Dicionário do Estado Novo*. Venda Nova: Editora Bertrand. pp. 340-342.
- Pais, José Machado; Brito, Joaquim Pais; Carvalho, Mario (cords.). (2005). *Sonoridades Luso-afro-brasileiras*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Pais, José Machado. (2012). O Fado dançado do Brasil: trânsitos culturais. *Revista Pensar a Prática*. Vol.15(1), pp.6-21. Disponível em <http://hdl.handle.net/10451/6192>

- Parreira, António. (2014). *O livro dos fados. 180 fados tradicionais em partituras*. Lisboa: EGEAC/Museu do Fado.
- Paulo, Heloísa. (1994). *Estado Novo e Propaganda em Portugal e no Brasil: o SPN/SNI e o DIP*. Coimbra: Livraria Minerva.
- Peixoto, Paulo. (2004). A identidade como recurso metonímico dos processos de patrimonialização. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 70, dezembro 2004. pp. 183-204. Disponível em <http://rccs.revues.org/1056>
- Peixoto, Paulo. (2006). O património mata a identidade. In Anico, M. e Peralta, E. (orgs.), *Patrimónios e identidades*. Oeiras: Celta Editora. pp. 65 - 74.
- Peralta, Elsa. (2011). A sedução da história: construção e incorporação da “imagem de marca” Portugal. In Prats, L. e Santana, A. (coords), *Turismo y patrimonio: entramados narrativos*. Colección PASOS edita, n. 5. Tenerife: ACA y PASOS. pp. 231-243. Disponível em <http://hdl.handle.net/10451/20077>
- Pereira, Andreia Marques. (2011). Venha daí, que vamos aos fados: Porto, “amo a Ribeira, amo o sítio onde nasci”. In *Revista Fugas, jornal Público*. (jornal diário online, publicado em 26/01/2011). Disponível em http://lazer.publico.pt/cidades/280266_venha-dai-que-vamos-aos-fados-porto-amo-a-ribeira-amo-o-sitio-onde-nasci
- Pereira, Sara. (2008). Circuito Museológico. In *Museu do Fado 1998-2008*. Lisboa: EGEAC/Museu do Fado. pp. 49-149.
- Pettan, Svanibor e Titon, Jeff. (eds.). (2015). *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Pimentel, Alberto. (1904). *A Triste Canção do Sul: Subsídios para a História do Fado*. Lisboa: Livraria Central de Gomes de Carvalho.
- Pimentel, Alexandre; Pereira, Edmundo; Corrêa, Joana. (2011). Museu Vivo do Fandango: aproximações entre cultura, património e território. *Atas do 35º encontro anual da ANPOCS*. Disponível em <http://www.anpocs.com/index.php/encontros/papers/35-encontro-anual-da-anpocs/gt-29/gt19-25/1042-museu-vivo-do-fandango-aproximacoes-entre-cultura-patrimonio-e-territorio/file>
- Poulot, Dominique. (2006). *Uma história do património no Ocidente*. São Paulo: Editora Estação Liberdade.
- Raimundo, Orlando. (2015). *António Ferro: o inventor do Salazarismo*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

- Ramos, Manuel. (2005). Breve nota crítica sobre a introdução da expressão "património intangível" em Portugal". In Jorge, V. (coord.), *Conservar para Quê?* Porto/Coimbra: Faculdade de Letras/CEAUCP. pp. 67-76. Disponível em <http://hdl.handle.net/10071/3505>
- Ramos do Ó, Jorge. (1999). *Os anos de Ferro: o dispositivo cultural durante a política do espírito 1933-1949*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Ramos, Ricardo Jorge de Brito. (2011). *Reabilitação de Edifícios Industriais como Museu: Museu do Fado, Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, Museu do Oriente*. (Dissertação de mestrado, Universidade de Lisboa). Disponível em <http://hdl.handle.net/10400.5/3937>
- Rice, Timothy. (2007). Reflections on music and identity in Ethnomusicology." *Muzikologija*, Vol. 7, pp. 17-38. Disponível em http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/muzikologija/VII_7/02/download_gb
- Rice, Timothy. (2013). *Ethnomusicology: A very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Rodrigues, Daniel. (2016). *Cante alentejano: entre o quotidiano e a patrimonialização de uma prática cultural. O caso de Santo Aleixo da Restauração*. (Dissertação de mestrado, Universidade de Évora). Disponível em <http://hdl.handle.net/10174/18493>
- Rodrigues, Inês. (2016). *O fado e a valorização turística dos bairros lisboetas: estudo de caso no bairro de Alfama*. (Dissertação de mestrado, Universidade de Lisboa). Disponível em <http://hdl.handle.net/10451/25661>
- Roldán, Cristina Cruces. (2014). El flamenco como constructo patrimonial. Representaciones sociales y aproximaciones metodológicas. *PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 12(4), pp. 819-835. Disponível em <http://www.pasosonline.org/es/articulos/download/file?fid=57.731>
- Ronström, Owe. (2014). Traditional music, heritage music. In Bithell, C. e Hill, J. (eds.), *The Oxford handbook of music revival*. Nova Iorque: Oxford University Press. pp. 43-59.
- Samson, Guillaume e Sandroni, Carlos. (2013). The recognition of Brazilian samba de roda and reunion maloya as intangible cultural heritage of humanity. *Vibrant: Virtual Brazilian Anthropology*, Vol. 10, pp. 530-551. Disponível em <https://dx.doi.org/10.1590/S1809-43412013000100022>
- Sandroni, Carlos. (2010). Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade. *Estudos*

Avançados, Vol. 24, pp. 373-388. Disponível em <https://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142010000200023>

Santos, Ana Luísa. (2015). Silêncio, que se vai cantar o fado... com pronúncia do Norte. In *Evasões. Diário de Notícias*. (jornal diário online, publicado em 12/06/2015). Disponível em <http://www.dn.pt/evasoes/fim-de-semana/interior/amp/silencio-que-se-vai-cantar-o-fado-com-pronuncia-do-norte-4618624.html>

Santos, Boaventura de Sousa. (2002). Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade. *Luso-Brazilian Review*, Vol. 39(2), pp. 9-43. Disponível em <http://hdl.handle.net/10316/41193>

Santos, Boaventura de Sousa. (2013). Modernidade, identidade e cultura de fronteira. In Santos, B. S. *Pela mão de Alice. O social e o político na Pós-modernidade*. 9ª edição, revista e aumentada. Coimbra: Edições Almedina. pp 139-161.

Sardinha, José Alberto. (2010). *A origem do Fado*. Lisboa: Tradisom.

Sardo, Susana. (1998). A Pesquisa em Etnomusicologia e a problemática da identidade. *Revista portuguesa de musicologia*, Vol. 7-8, pp. 203-210. Disponível em <http://rpm-ns.pt/index.php/rpm/article/view/163/166>

Sardo, Susana. (2004). *Guerras de Jasmim e Mogarim. Música, Identidade e Emoções no contexto dos territórios póscoloniais integrados. O caso de Goa*. (Tese de doutoramento) Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.

Sardo, Susana. (2009). Música Popular e diferenças regionais. In *Multiculturalidade: Raízes e Estruturas (cap.8). Coleção Portugal Intercultural Volume I*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa. pp. 408-476. Disponível em http://www.om.acm.gov.pt/documents/58428/182327/1_PI_Cap8.pdf/d3d3f152-386f-4d1a-8d48-58d699e6d25b

Sardo, Susana. (2012). Institutionalizing and materializing music through sound sources: the case of Bruce Bastin's fado collection in Portugal. *ICTM Study Group on Historical Sound Sources*. Disponível em <http://hdl.handle.net/10773/13517>

Sardo, Susana. (2014). Fado, Folclore e Canção de Protesto em Portugal: repolitização e (con)sentimento estético em contextos de ditadura e democracia. *Revista Debates*, Vol. 12, pp. 63-77. Disponível em <http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/3864/3403>

Sardo, Susana e Pestana, Maria do Rosário. (2010). Novas dinâmicas de representação do Folclore. In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Vol. 4. Lisboa: Círculo de Leitores. pp.1370-1372

- Sardo, Susana; Almeida, Pedro; Godinho, Sérgio. (2012). Portugal e Brasil: partilha e despatrialização da música. *Camões: Revista de letras e culturas lusófonas*, Vol. 21, pp. 57-67. Disponível em <http://hdl.handle.net/10773/13431>
- Sarmiento, Luiz. (2010). *Patrimonialização das culturas populares: visões, reinterpretações e transformações no contexto do frevo pernambucano* (Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Pernambuco). Disponível em <http://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/1088>
- Schippers, Huib. (2010). *Facing the music: Shaping Music Education from a global perspective*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Schippers, Huib. (2015). Applied ethnomusicology and Intangible Cultural Heritage: understanding “Ecosystems of Music” as a tool for sustainability. In Pettan, S. e Titon, J. (eds), *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*. Oxford: Oxford University Press. pp. 134-156.
- Schippers, Huib e Grant, Catherine. (2016). Approaching music cultures as ecosystems: A dynamic model for understanding and supporting sustainability. In Schippers, H. e Grant, C. (eds.), *Sustainable futures for music cultures: an ecological perspective*. Nova Iorque: Oxford University Press. pp. 451-463. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1093/acprof:oso/9780190259075.003.0012>
- Schippers, Huib e Grant, Catherine (eds.) (2016). *Sustainable futures for music cultures: an ecological perspective*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Schmitt, Thomas. (2008). The UNESCO concept of Safeguarding Intangible Cultural Heritage: Its Background and Marrakchi roots. *International Journal of Heritage Studies*, Vol 14(2), pp. 95-111. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1080/13527250701844019>
- Seeger, Anthony. (2009). Lessons learned from the ICTM (NGO): evaluation of nominations for the UNESCO Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity, 2001-5. In Smith, L. e Akagawa, N. (orgs.), *Intangible Heritage*. Oxford: Routledge. pp. 112-128.
- Seeger, Anthony. (2015). Understanding UNESCO: A complex organization with many parts and many actors. In Foster, M. e Gilman, L. (eds.), *UNESCO on the Ground: Local Perspectives on Intangible Cultural Heritage*. Indiana: Indiana University Press. pp. 131-142. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/10.2979/jfolkrese.52.2-3.269>
- Seidman, Irving. (2006). *Interviewing as a qualitative research: A guide for research in Education and he Social Sciences*. Nova Iorque: Teachers College Press.

- Senha, João. (2010). *Equipamento culturais que relação com os públicos? Um estudo de caso aplicado ao Castelo de São Jorge e ao Museu do Fado*. (Dissertação de mestrado, Instituto Universitário de Lisboa). Disponível em <http://hdl.handle.net/10071/2615>
- Silva, Augusto Santos. (2014). A democracia portuguesa face ao património cultural. *Revista da Faculdade de Letras*, Vol. 13, pp. 11-32. Disponível em <http://hdl.handle.net/10216/78164>
- Silva, Luís. (2013). The two opposing impacts of heritage making on local communities: residents' perceptions: a Portuguese case. *International Journal of Heritage Studies*, Vol. 20(6). pp. 616-633. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1080/13527258.2013.828650>
- Sousa, Avelino. (1912). *O Fado e seus censores*. Lisboa: Edição do Autor.
- Skounti, Ahmed. (2009). "The authentic illusion. Humanity's intangible cultural heritage, the Moroccan experience". In Smith, L. e Akagawa, N. (orgs.), *Intangible Heritage*. Oxford: Routledge. pp.74-92.
- Smith, Laurajane e Akagawa, Natsuko (orgs.). (2009). *Intangible Heritage*. Oxford: Routledge.
- Smith, Laurajane. (2006). *Uses of Heritage*. Oxford: Routledge.
- Smith, Laurajane. (2011). El "espejo patrimonial". ¿Ilusión narcisista o reflexiones múltiples? *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, Vol. 12, pp. 39-63. Disponível em <http://dx.doi.org/10.7440/antipoda12.2011.04>
- Sobral, José Manuel. (2012). *Portugal, portugueses: uma Identidade Nacional*. Lisboa: Editora Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Steingress, Gerhard. (2002). El flamenco como patrimonio cultural o una construcción artificial más de la identidad andaluza. *Anduli: revista andaluza de ciencias sociales*, Vol.1, pp. 43-64. Disponível em <http://hdl.handle.net/11441/50383>
- Stroud, Sean. (2008). *The defence of tradition in Brazilian popular music: politics, culture and the creation of música popular brasileira*. Hampshire: Ashgate Publishing.
- Tamen, Miguel. (2015). *Artigos Portugueses*. Lisboa: Editora Documenta.
- Tinhorão, José Ramos. (1998). *Fado*. Lisboa: Editora Caminho.

- Torgal, Luís; Mendes, Amado; Catroga, Fernando; Barbosa, Henrique. (1996). *História da História em Portugal, séculos XIX – XX*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- UNESCO. (2003). Convenção para Salvaguarda do Património Cultural Imaterial. Disponível em <https://ich.unesco.org/doc/src/00009-PT-Portugal-PDF.pdf>
- UNESCO. (2011). Nomination File no. 00563 for inscription on the representative list of the Intangible Cultural Heritage of Humanity in 2011: Fado, urban popular song of Portugal. Disponível em <https://ich.unesco.org/doc/download.php?versionID=13415>
- UNESCO. (2012). Best Safeguarding Practice. Fandango's Living Museum. [PDF]. Disponível em https://ich.unesco.org/doc/src/Guide to Register of Best Safeguarding Practices-file_00502-EN.pdf
- UNESCO. (2014). Periodic Report No. 01041/Portugal. Report on the implementation of the Convention and on the status of elements inscribed on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity. Disponível em <https://ich.unesco.org/doc/download.php?versionID=37512>
- UNESCO. (2015). Item 15.a of the Provisional Agenda - Expert meeting on a model code of ethics. Disponível em https://ich.unesco.org/doc/src/ITH-15-10.COM-15.a_EN.docx
- UNESCO. (2016). Operational Directives for the Implementation of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. Disponível em https://ich.unesco.org/doc/src/ICH-Operational_Directives-6.GA-PDF-EN.pdf
- Valente, Heloísa. (org.). (2013). *Trago o fado nos sentidos*. São Paulo: Ed. Letra e Voz
- Vianna, Hermano. (1995). *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Videira, Tiago. (2015). *Instrumental Fado: a generative interactive system*. (Tese de doutoramento, Universidade Nova de Lisboa). Disponível em <http://hdl.handle.net/10362/16277>
- Winter, Tim. (2010). *Heritage tourism: the dawn of a new era?* In Labadi, S. e Long, C. (eds), *Heritage and Globalisation*. Oxford: Routledge. pp. 117-129.

Apêndice

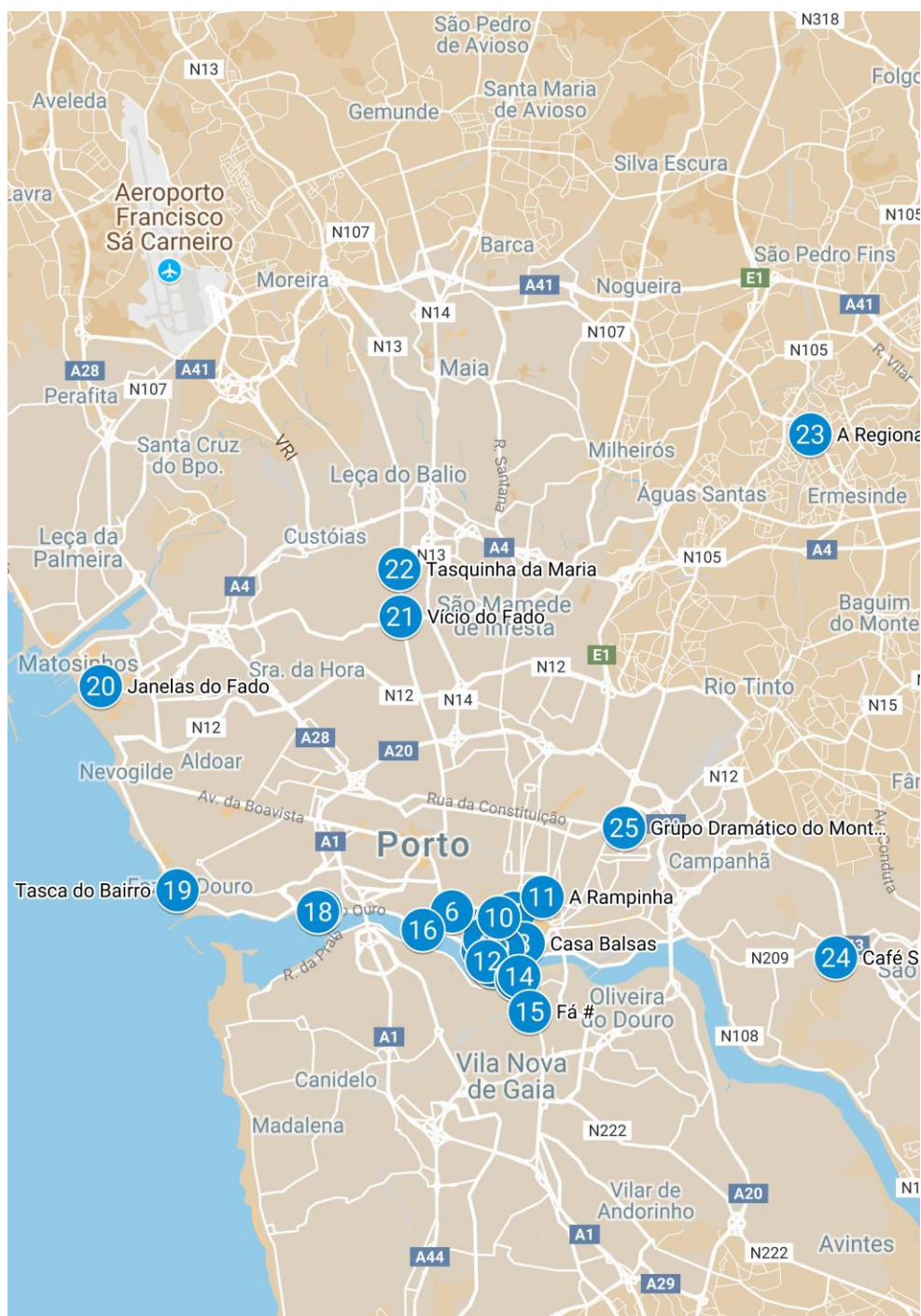


Figura 8. Mapa das casas de fado profissional, tascas e restaurantes de fado vadio do Porto.

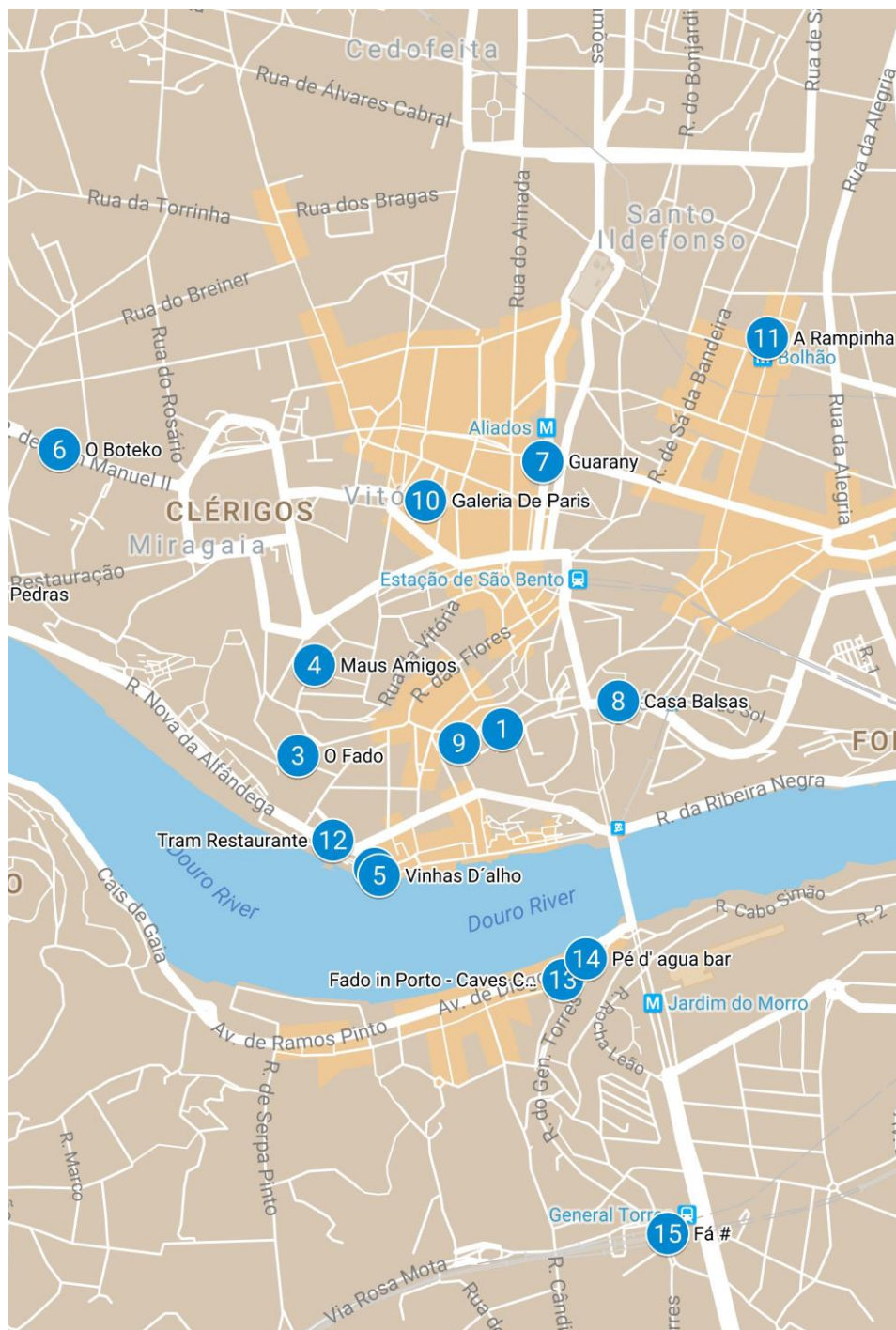


Figura 9. Mapa em detalhe do centro histórico da cidade do Porto.

Tabela 1. Endereço das casas de fado profissional, tascas e restaurantes de fado vadio do Porto.

1	Casa da Mariquinhas	Rua de São Sebastião, 25
2	Mal Cozinhado	Rua do Outeirinho, 13, Ribeira
3	O Fado	Rua de São João Novo, 16
4	Maus Amigos	Rua das Taipas, 111
5	Vinhas D'álho	Muro dos bacalhoeiros, 139/140, Ribeira
6	O Boteko	Rua Dom Manuel II, 172
7	Guarany	Av. dos Aliados 85-89
8	Casa Balsas	Rua de Saraiva de Carvalho, 55
9	Casa Porto à Noite	Rua dos Mercadores, 170
10	Galeria De Paris	Rua da Galeria de Paris, 56
11	A Rampinha	Rua de Santa Catarina, 447
12	Tram Restaurante	Rua Nova da Alfândega, 1
13	Fado in Porto - Caves Cálem	Av. de Diogo Leite, 344, Cais de Gaia
14	Pé d'água	Av. de Diogo Leite, 410, Cais de Gaia
15	Fá #	Praceta Salvador Caetano, 7, Vila Nova de Gaia
16	Taberna Cais das Pedras	Rua de Monchique, 65, Lordelo Do Ouro
17	Adega Rio Douro	Rua do Ouro, 223, Lordelo do Ouro
18	Tasquinha D'ouro	Rua do Ouro, 236, Lordelo do Ouro
19	Tasca do Bairro	Rua São Bartolomeu, 20, Foz do Douro
20	Janelas do Fado	Rua de Tomaz Ribeiro ,175, Matosinhos
21	Vício do Fado	Rua Nova do Seixo, 1345, Padrão da Légua
22	Tasquinha da Maria	Rua de Recarei, 417, Padrão da Légua
23	A Regional de Ermesinde	Rua Rodrigues de Freitas, 1628, Ermesinde
24	Café São João	Travessa Senhor do Miradouro, 115, Gondomar
25	Grupo Dramático do Monte Aventino	Rua Manuel Carqueja, 50, Campanhã